



Manuel de la Revilla y Pedro Alcántara García

**Principios generales de literatura
e historia de la literatura española**

Índice

Prólogo

Primera parte

Principios generales de literatura

Preliminares

Parte primera

Elementos esenciales del arte literario

Sección primera

La belleza

Lección VII.

Sección segunda

La palabra

Parte segunda

Teoría de la producción literaria

Sección primera

El artista

Sección segunda

La obra

- Sección tercera
 - El público
- Parte tercera
 - Los géneros literarios
 - Sección primera
 - La poesía
 - Sección segunda
 - La oratoria
 - Sección tercera
 - La didáctica
- Segunda parte
 - Historia de la literatura española
 - Preliminares
 - Literatura hispano-latina
 - (Ciclo primero: siglos I-XII d. de J. C.)
 - Época primera
 - Dominación romana
 - Época segunda
 - Dominación visigoda
 - Época tercera
 - Dominación musulmana
 - Literatura nacional
 - (Ciclo II: desde el siglo XII al XIX.)
 - Época primera
 - Edad media
 - Época segunda
 - Edad moderna

Prólogo

La acogida favorable que obtuvo la primera edición del presente libro, nos mueve a dar a la estampa la segunda, de tal suerte reformada, que bien puede considerarse como una obra nueva, más que como simple reproducción de aquella. Nunca se nos ocultaron los defectos de nuestro trabajo, y de buen grado escuchamos las atinadas observaciones de la crítica, proponiéndonos, cuando la ocasión fuera llegada, obedecerlas y poner nuestro libro a la altura de lo que exigían de consuno los adelantos de la Ciencia y la benévola acogida que lo otorgara el público. Hoy abrigamos la confianza de haber realizado tales propósitos.

Cuando se publicó la primera edición del presente libro, habíase pensado por el gobierno que a la sazón regia los destinos de la patria, establecer en los Institutos de segunda enseñanza la cátedra de Principios generales de literatura y Literatura española; y deseosos de que nuestro trabajo pudiera destinarse a tal objeto, tratamos de redactarlo de manera, que a la par sirviese para los Institutos y las Universidades. Atentos a este propósito, procuramos reducir todo lo posible la parte puramente filosófica de nuestro libro, ampliar la histórica, dar cierta extensión a los tratados equivalentes a lo que en las cátedras de Retórica y Poética

se enseña; en suma, hacer un trabajo que respondiera al pensamiento de aquel gobierno y al doble fin que nos proponíamos. De aquí nacieron la desproporción que se observa entre la parte general y la histórica de aquella edición; la existencia de ciertos tratados (el de las figuras literarias y el del arte métrica castellana) que, siendo indispensables para la enseñanza de la Literatura en los Institutos, huelgan en una obra destinada a las Universidades; y la profusión de ejemplos y trozos escogidos con que ilustramos la parte histórica de nuestro trabajo.

Pero la creación de la cátedra de Literatura en los Institutos no llegó a ser un hecho ni lleva camino de serlo, y por consiguiente, cuando, agotada la primera edición de este libro, ha sido necesario hacer una segunda, nuestra primera resolución fue reformar nuestro trabajo, despojándole del carácter que le habíamos dado en un principio y acomodándole exclusivamente a las exigencias de la enseñanza universitaria. Por lo tanto, desapareció desde luego todo lo que en él obedecía al pensamiento de que sirviera para texto en los Institutos.

En el trabajo de refundición que este cambio de propósito supone, hemos atendido en primer término a dar a nuestro libro un carácter verdaderamente científico, a ponerle a la altura que estos estudios alcanzan en el día, y a procurar al mismo tiempo que sea accesible a la inteligencia de los alumnos que han de estudiarlo. La índole especial de las cátedras de Principios generales de literatura y Literatura española, nos obligaba a tener muy en cuenta esta última circunstancia. Forman parte estas cátedras del llamado Preparatorio de Derecho, y a ellas concurre abigarrada mezcla de alumnos de todos los años de la carrera y de todas las edades, faltos casi siempre de la preparación necesaria para este linaje de estudios. De aquí que el escribir un libro para tales clases sea empresa en extremo difícil; pues si no ha de confundirse con uno de esos vulgares manuales de Retórica que por ahí pululan, tampoco es posible darle la profundidad y extensión que requieren estos estudios. ¿Cómo exponer con el necesario rigor científico la Estética y la Filología en obras destinadas a alumnos que carecen casi por completo de toda instrucción filosófica, apenas saben el latín y quizá no conocen bien su propio idioma? ¿De qué serviría escribir un tratado magistral del que no lograrían entender una sola palabra? Es, pues, indispensable mantenerse en un término medio, muy difícil de precisar, y acometer la ardua empresa de escribir un tratado elemental, muy claro, metódico y de poca extensión, que cuando menos sirva para preparar el espíritu de los alumnos para más profundos y detenidos estudios.

A este criterio hemos sometido nuestro trabajo. Por eso hemos procurado (sobre todo en los nuevos tratados que en esta edición dedicamos a la Estética y la Filología, muy someramente expuestas en la primera), mantenernos en el terreno de la observación y del análisis y eludir, siempre que nos ha sido posible, o limitarnos a indicar, ciertas cuestiones metafísicas que requieren para su resolución previos conocimientos filosóficos de que carecen los alumnos; y no hemos vacilado en hacerlo, aún a riesgo de que nuestro trabajo se tache de incompleto, porque preferimos estas censuras a incurrir en el error de publicar un libro que no sirva para la enseñanza. A proceder así, nos ha movido además, en ciertas cuestiones, nuestro firme propósito de mantener la

distinción debida (y a nuestro juicio absolutamente necesaria) entre la Religión y la Ciencia, reservando a aquélla la solución de problemas gravísimos, acerca de los cuales debe la segunda reconocer sinceramente su incompetencia, declarada de un modo terminante, por la crítica moderna, que con tanto acierto ha trazado los infranqueables límites en que ha de moverse la razón humana.

Obedeciendo a estos propósitos y rigiéndonos por estos criterios, hemos introducido en nuestro libro importantes y radicales reformas, tanto en lo que toca a la doctrina como al método y forma de su exposición. Entre las innovaciones que hemos llevado a cabo, pueden considerarse como las más capitales: el haber introducido dos nuevos y extensos tratados de Estética y Filología, en que hemos procurado colocarnos a la altura que hoy alcanzan estas ciencias, sobre todo la segunda, si bien dentro de los límites que nos impone el carácter necesariamente elemental de esta enseñanza, tal como hoy se halla constituida; la adopción de un nuevo sistema de clasificación de los géneros poéticos, más exacto que el que antes habíamos adoptado; y el haber dado cabida en la historia de la Literatura española a la manifestación hispano-latina, de que habíamos prescindido en la edición primera, y que es a todas luces necesaria. A estas reformas pueden agregarse multitud de adiciones y supresiones de detalle y una revisión general del estilo y lenguaje que hemos procurado hacer sumamente claros, porque estamos persuadidos de que la claridad es condición inexcusable de todo libro dedicado a la enseñanza.

Si con estas mejoras consigue nuestro libro prestar un servicio a la juventud estudiosa y merecer la aprobación de nuestros comprofesores, el aplauso de la crítica y el favor del público, daremos por bien empleado nuestro trabajo. Si por ventura no hubiéramos logrado nuestro intento, a que en otra ocasión resulte cumplido podrán contribuir las observaciones que se nos hagan, y a las cuales siempre nos someteremos gustosos.

Los Autores.

Mayo de 1877.

Primera parte

Principios generales de literatura.

Preliminares

Lección I.

Idea general de la Ciencia de la Literatura, -Partes que comprende.

-Determinación del objeto de nuestro estudio. -Ciencias con que se relaciona la que estudiamos. -Su utilidad e importancia.

La primera cuestión que ocurre al comenzar un trabajo científico es determinar los caracteres y fijar la extensión de la ciencia que se trata de exponer. Por esta razón, lo primero que debemos hacer aquí es formarnos una idea de la Ciencia de la Literatura.

Que la Literatura es objeto cognoscible lo muestra que de ella hablamos diariamente y que, aun en el uso vulgar, de ella tenemos concepto; que no es cognoscible sólo con conocimiento común o precientífico (desordenado, inmetódico, irreflexivo), sino

científicamente, esto es, con conocimiento sistemático, reflexionado, ordenado bajo principios, cosa es tan llana y evidente y de ella damos aquí tan vivo testimonio, que fuera ocioso insistir en afirmarla.

Existe, pues, ciencia, esto es, conocimiento sistemático de la Literatura. Pero esta ciencia, ¿es experimental o racional? O, en términos más claros: ¿es la experiencia, o la razón el origen o fuente de conocimiento de la Ciencia literaria?

A nuestro entender, no hay ciencia alguna que no sea experimental y racional a la vez, si ha de merecer con justicia el nombre de tal. Ni la experiencia por sí sola suministra otra cosa que un confuso hacinamiento de hechos y datos que no constituyen verdadero y sistemático conocimiento, ni la razón es capaz de conocer nada con certeza si la experiencia no comprueba sus afirmaciones. La experiencia (externa o interna) da la materia, y el entendimiento y la razón la forma del conocimiento, y sólo en el orgánico enlace de ambos elementos puede fundarse el conocimiento sistemático, verdadero y cierto, a que se da el nombre de científico.

Toda ciencia es, pues, experimental y racional juntamente, y la distinción que entre las llamadas ciencias racionales o filosóficas y las experimentales o históricas se establece, no es otra cosa que una abstracción insostenible, que da lugar a graves errores. Las ciencias filosóficas y las históricas se distinguen por su objeto, o mejor, por la manera de considerar su objeto, pero no por la fuente de conocimiento en que se inspiran.

La división, generalmente admitida, de la Ciencia en Filosofía, Historia y Filosofía de la Historia, responde, pues, principalmente, al modo como cada cual de estas ciencias (o mejor, parte de la Ciencia) considera el objeto cognoscible. Con efecto, la Filosofía estudia el objeto en lo que tiene de permanente, en el conjunto de propiedades que constituyen lo que se llama su naturaleza o esencia, en los principios y leyes que lo rigen y gobiernan; en suma, en todo aquello que, o no está sujeto a mudanza alguna, o al menos, experimenta cambios o modificaciones tan lentos y poco sensibles, que apenas se perciben. Por el contrario, la Historia prescinde de lo que puede haber de esencial y permanente en los objetos, y considera sólo la serie de mudanzas que en éstos se observan, y que constituyen lo que se llama su vida. Por último, la Filosofía de la historia combina ambas maneras de ver, observando cómo en las mudanzas o hechos se manifiestan las esencias, leyes y principios, explicando los hechos, a la luz de los principios, y comprobando la verdad de éstos con el estudio de aquellos. Pero estas tres ciencias son igualmente racionales y experimentales, pues ni el filósofo puede conocer lo permanente, si no lo adivina a través de lo mudable, ni el historiador puede hacerse cargo de los hechos si no los ordena con arreglo a principios; y no hay que decir que la filosofía de la historia, en su cualidad de ciencia compuesta, ha de reunir forzosamente la percepción racional con la experiencia sensible.

La Ciencia de la Literatura será, pues, el conocimiento sistemático, verdadero y cierto, racional y experimental a la vez, de la Literatura. Siendo la Literatura un arte, esto es, una manifestación especial de la actividad humana (como en lugar oportuno veremos), habrá que considerar en ella, ante todo, la serie de hechos o mudanzas temporales en que esta

actividad se ha manifestado en el curso de la historia. El conocimiento experimental o histórico de esta actividad, será la base necesaria de toda especulación sobre la naturaleza, principios y leyes del arte a que llamamos Literatura; pues ciertamente que si no tuviéramos conocimiento de ninguna obra literaria, difícil, si no imposible, nos sería formar idea siquiera de lo que puede ser el Arte literario. Pero de otro lado, si nuestro entendimiento y nuestra razón no se aplicaran a examinar el confuso hacinamiento de hechos que la observación nos ofrece en esta materia, tampoco podríamos convertir en conocimiento científico semejante conjunto de datos. La base, pues, del conocimiento de la Literatura, es la experiencia que da la materia para formarlos; pero esta obra de formación corresponde a las facultades superiores del espíritu, llamadas razón y entendimiento.

Pero cabe distinguir en este conocimiento las esferas que dejamos anteriormente expuestas; cabe separar, por medio de la abstracción, los elementos permanentes de la Literatura de la serie de hechos en que se manifiesta, como también combinar ambos modos de conocimiento. Puede haber, por tanto, y hay de hecho, una Filosofía, una Historia y una Filosofía de la Historia de la Literatura.

La Filosofía de la Literatura se ocupa del concepto, elementos esenciales y leyes fundamentales del Arte literario y de los diferentes géneros que en él se contienen. La Historia de la Literatura estudia el desarrollo que este arte ha adquirido en los diferentes pueblos y en la humanidad entera, y considera las obras literarias que han aparecido en los pasados tiempos. Finalmente, la Filosofía de la historia de la Literatura analiza y juzga los hechos de la historia literaria a la luz de los principios hallados por la Filosofía, principios que a la vez comprueba por medio del atento examen de los hechos.

La Filosofía de la historia de la Literatura recibe propiamente el nombre de Crítica.

El objeto de nuestro estudio no es toda la Ciencia de la Literatura, sino una de sus partes: la Filosofía de la Literatura, comúnmente llamada: Literatura general, o mejor, Principios generales de Literatura, pues el nombre de Literatura general más bien debe aplicarse a la manifestación histórica del Arte literario en todos los tiempos.

Conocer la naturaleza, principios, leyes y manifestaciones permanentes y constantes del Arte literario, es, pues, el objeto de la Filosofía de la Literatura o de los Principios generales de Literatura que aquí debemos estudiar.

Importa no confundir nuestra asignatura con la Retórica y Poética. Ésta, más que ciencia, es el conjunto de reglas y procedimientos técnicos, empíricamente expuestos, a que debe someterse todo el que pretenda producir obras literarias. Las reglas técnicas de un arte no pueden ni deben confundirse con el conocimiento científico de éste. Saber, por ejemplo, qué es la Pintura, cuáles son sus elementos, qué es lo que expresa y por qué medios lo expresa, cuáles son sus géneros, etc., no es lo mismo que conocer las reglas de la perspectiva o del claro-oscuro; del mismo modo, saber a qué preceptos hay que sujetarse para escribir una tragedia o pronunciar un discurso, es muy distinto que conocer la naturaleza de la Literatura. La Retórica y Poética es un estudio de

carácter práctico, y los Principios generales de Literatura son un estudio puramente teórico, en cuyas afirmaciones han de fundarse las reglas y preceptos de la primera, como quiera que las reglas de un arte deben deducirse de la naturaleza de éste.

La ciencia que vamos a estudiar se relaciona estrechamente no sólo con la Retórica y Poética, a la cual da fundamento sólido, sino con otras que a su vez la fundan. Siendo su objeto un arte bello (como lo es la Literatura), está contenida en la Ciencia filosófica del Arte bello, de la cual es una parte subordinada; y como la Ciencia filosófica del Arte bello es a su vez una parte de la Ciencia de la belleza o Estética, claro es que a ésta ha de subordinarse la que estudiamos. La circunstancia de ser el lenguaje el medio de expresión propio del Arte literario, la relaciona no menos estrechamente con la Ciencia del lenguaje (Lingüística o Filología), que es su auxiliar indispensable. Finalmente, como ciencia que se ocupa de una manifestación de la actividad humana, relaciónase también con las ciencias antropológicas, y muy señaladamente con la Psicología.

Inútil es encarecer la utilidad o importancia de nuestro estudio. Aparte de la utilidad general que la Ciencia tiene para todo hombre, la tiene especial la Filosofía de la Literatura. Su estudio da al literato el conocimiento racional de los principios y leyes del arte que cultiva, le aparta de prácticas rutinarias, le impide caer en deplorables extravíos, y es causa de que sean sus obras más acabadas y correctas que lo serían si, prescindiendo de toda educación y cultura, se entregara al libre vuelo de su fantasía. Es útil este estudio al científico, por cuanto le enseña a exponer sus conocimientos en forma clara, correcta y bella. Lo es, finalmente, para todo hombre, porque, siendo la Literatura medio universal de expresión de todas las ideas, se relaciona íntimamente con todos los fines humanos, y en especial con multitud de artes y ciencias y con la vida toda de los pueblos, de donde proviene que su estudio sea un rico manantial de erudición y cultura, a lo cual puede agregarse que es la Literatura instrumento poderoso de educación y moralidad, y fuente inagotable de purísimos y desinteresados goces. Reflejo fiel de la civilización y de la vida de los pueblos, en los que poderosamente influye, es la Literatura una de las más nobles esferas en que puede ejercitarse la actividad humana, uno de los más altos y puros fines a que puede consagrarse el hombre.

Lección II.

Acepciones diversas de la palabra Literatura. -La Literatura como Arte. -Concepto del Arte. -División del Arte. -Concepto de la Literatura.

Determinados en la lección anterior el concepto, carácter y límites de la ciencia que va a ser objeto de nuestro estudio, debemos ahora fijar el concepto de la Literatura, como base preliminar y necesaria para toda ulterior indagación. Claro es que este concepto, cuya plena comprobación pende de todo el análisis que después hemos de hacer, sólo puede tener aquí un valor provisional; pero las exigencias de toda exposición didáctica requieren que se forme una idea previa del objeto sobre que versa, por más que lógicamente el exacto concepto de un objeto cualquiera

haya de ser la resultante, y no el comienzo, de la indagación científica que acerca de aquél se haga.

Entiende el uso común por Literatura un arte que se distingue de los demás en servirse de la palabra como medio sensible de expresión. Entiende también por tal el conocimiento sistemático o científico de la naturaleza o de la historia del Arte Literario, y aun suele entender el conjunto de obras que constituyen la riqueza literaria de un pueblo, de una época o de toda la humanidad. De estas diversas acepciones usuales de un sólo término da numerosas muestras el común lenguaje: así, al decir que la Literatura es un arte bello, se toma el término en el primer sentido, al paso que se entiende en el segundo cuando se dice que un erudito es muy versado en Literatura, o que la Literatura española es en extremo rica y abundante.

Fácil es comprender que de estas acepciones diversas solamente la primera puede darnos luz para formar el concepto de la Literatura, por lo cual nos ocuparemos de ella inmediatamente, prescindiendo de la Ciencia de la Literatura, de que ya nos hemos ocupado. En cuanto a la acepción de la Literatura, considerada como conjunto de obras, si bien tiene gran importancia para la historia literaria, no puede servirnos de base para nuestro estudio, que es filosófico y no histórico, siquiera debamos tenerla en cuenta y podamos utilizarla en más de una ocasión.

Hallamos, pues, que el sentido común define la Literatura bajo un término superior: el Arte, lo cual nos mueve, siguiendo en esto la ley propia de toda indagación científica, a averiguar lo que es el Arte para ver más tarde, a la luz de su concepto, lo que es la Literatura.

No es el Arte noción muy clara ni muy bien determinada en el uso común: es, por el contrario, harto, compleja, y entran en ella multitud de términos que sólo un laborioso análisis puede ordenar y concertar en un cabal concepto. Por eso todas las definiciones que suelen darse del Arte pecan de oscuras o de parciales, siendo pocas de ellas suficientemente comprensivas.

Indudablemente en el sentido común el Arte se refiere a la actividad, porque se le considera, bien como una obra o resultado de la actividad, bien como un modo especial de actividad, como un procedimiento para obtener un determinado resultado. Ahora bien, en toda actividad, en todo hecho, en toda obra, hay dos términos relacionados entre sí: el que hace, el factor, actor o autor, y lo hecho, la obra. Para formar, pues, el concepto del Arte, hay que mirar de un lado al artista, de otro a la obra, de donde nacen dos conceptos parciales, uno subjetivo, otro objetivo, que han de refundirse en uno total.

Bajo el primer aspecto, aparece el Arte ante el sentido común como un poder y habilidad para hacer una obra con determinadas condiciones, como un modo especial de actividad, diferente de la actividad ordinaria de la vida. Cuando el sentido común dice que una persona tiene mucho arte para hacer tal o cual cosa, o que un objeto está hecho con arte, entiende una especial habilidad, un poder singular para hacer las cosas de un modo diverso del vulgar. En tal sentido, el Arte es una actividad especial. Esta actividad se distingue de toda otra por ser ordenada, sistemática, determinada según ciertos principios, leyes y preceptos (sujeta a ideas) y encaminada a un señalado fin, al paso que la actividad común es desordenada, arbitraria, falta de idea y de sistema. Supone esta actividad

un poder especialísimo sobre el material en que se trabaja, y una habilidad singular, que es peculiar al artista. Atendiendo a este primer aspecto de la cuestión, el Arte aparece ante nuestra consideración como la actividad sistemática, determinada según ideas, o como el poder y habilidad de obrar sistemáticamente y según ideas.

Si diéramos aquí por terminada nuestra indagación, su resultado distaría mucho de ser satisfactorio, pues el concepto de Arte que hemos obtenido es meramente subjetivo, y si bien da cuenta de la actividad artística, no puede explicar el hecho o la obra de arte. Fuerza es, pues, que miremos la cuestión bajo otro aspecto.

Toda actividad (sea la común, sea la artística) supone un fin, esto es, un resultado efectivo, a que se encamina el actor. La actividad común y ordinaria tiene por fin la producción o determinación en estados concretos y sucesivos (hechos o actos) del fondo permanente o naturaleza del ser activo. Tales son la actividad física y psíquica de los seres humanos, manifestadas: la primera en los diversos movimientos y cambios del organismo, la segunda en la serie de los llamados estados de conciencia (pensamientos, sentimientos y voliciones). Estos dos géneros de actividad se cumplen fatal y necesariamente, si bien en su determinación efectiva en cada caso disfruta el hombre de cierta libertad, sobre todo en los actos psíquicos.

Pero dentro de esta actividad general caben actividades específicas, deliberada y sistemáticamente encaminadas a fines concretos y particulares, dentro del fin general a que no podemos sustraernos. En cuanto estas actividades ofrecen los caracteres que hemos asignado a la actividad artística, reciben en un sentido muy amplio el nombre de Arte; y así hablamos del Arte político, por ejemplo, y aun del Arte de la vida entera, cuando en la vida de un hombre observamos un plan constante, una idea fija que dirige a aquélla y una especial habilidad para gobernarla.

Pero en estricto sentido llamamos Arte a la actividad cuando, además de ser sistemática, determinada según ideas, y encaminada a un fin, produce una acción eficaz del ser activo sobre la naturaleza material, acción que lo permite causar en ésta cambios y mudanzas. Así, cuando un animal transforma los objetos materiales para adaptarlos a las necesidades de su vida, construyendo habitaciones, por ejemplo, decimos que lleva a cabo una obra de arte, entendiendo por tal el resultado material de su actividad. De igual manera, cuando el hombre transforma los objetos naturales con arreglo a una idea y en vista de un fin, decimos que es artista y llamamos Arte a la especial actividad que aplica a dicha transformación, y obra de arte al resultado de ésta.

Este género de actividad artística no sólo se distingue de la común y ordinaria por los caracteres ya expuestos, sino por ser libre. Pensamos, sentimos, nos movemos, etc., fatal y necesariamente, y nuestra libertad se limita en esto a pensar y sentir tal o cual cosa de tal o cual manera, y a verificar tal o cual movimiento (esto último no en todos los casos); pero somos libres de realizar o no las obras de arte.

En la obra de arte, como en toda determinación de nuestra actividad, no hacemos otra cosa realmente que producir nuestra naturaleza en estados determinados y concretos, en cuyo sentido pudiéramos decir que en el Arte, como en la actividad ordinaria, lo inmediatamente realizado y producido no

es otra cosa que nosotros mismos en nuestros estados de conciencia; pues si bien es cierto que producimos un resultado material y exterior (la estatua, el edificio, la pieza de música), este no es más que la traducción en forma sensible de una idea nuestra.

Podemos, pues, definir el Arte, bajo su aspecto objetiva como la transformación de la materia con arreglo a ideas y en vista de fin, llevada a cabo por la actividad sistemática, poderosa y libre del hombre (1).

Puede el Arte obedecer a fines muy distintos que engendran artes diversos, comprendidos en la unidad de aquél. El hombre puede transformar la materia simplemente para satisfacer sus necesidades (construyendo viviendas, vestidos, artefactos de todo género), o bien para producir y manifestar en formas sensibles sus ideas y sentimientos. En el primer caso, el Arte responde a un fin utilitario, y es análogo en el fondo al que hallamos en los animales. En el segundo, el Arte es una creación libre y original del espíritu, propia y exclusiva del hombre.

Cuando el Arte no tiene otro objeto que satisfacer nuestras necesidades materiales, recibe el nombre de Arte útil o industrial, y también el de Industria. La denominación de Arte se aplica especialmente al Arte libre, ideal y creador, cuyo fin es manifestar en formas sensibles nuestras ideas y sentimientos. En esta acepción (única que a nuestro objeto interesa) emplearemos desde ahora la palabra Arte.

El Arte, considerado en este sentido, manifiesta en formas sensibles, no sólo nuestras ideas y sentimientos personales, sino toda la realidad por nosotros contemplada y dentro de nuestro espíritu representada por la facultad a que llamamos Imaginación o Fantasía. Mas como quiera que esta realidad, en cuanto contemplada y representada por nosotros, se convierte en idea nuestra, resulta que el Arte es siempre manifestación de la idea en forma exterior sensible (2).

Este arte, que manifiesta sensiblemente las ideas (3), no tiene por único fin la manifestación de éstas, sino el de realizar o manifestar cierta propiedad de las cosas a que se llama Belleza, y de que nos ocuparemos en lugar debido. En determinadas manifestaciones de este arte, la realización de la belleza es el único, o al menos el principal objeto que se propone el artista; en otras, esta realización se subordina a un fin distinto; pero en ambos casos, la belleza ha de entrar, como elemento esencial o accidental, en la producción de la obra artística. Por esta razón, el Arte de que aquí nos ocupamos recibe el nombre de Arte bello o estético, y puede definirse como la realización o manifestación de la belleza en forma exterior sensible.

El Arte bello comprende diferentes artes, que se distinguen entre sí por el medio material o sensible que emplean para la manifestación de su idea. La división más admitida del Arte bello, es la de Artes ópticas y Artes acústicas, según que el medio material que se emplea impresiona a la vista o al oído.

Las Artes ópticas o del espacio suelen dividirse en Artes estáticas y Artes dinámicas o del movimiento. Las primeras son las Artes del diseño (Arquitectura, Arte de los jardines, Escultura, Pintura o Gráfica, etc.) Las segundas son la Mímica, la Gimnástica y el Baile.

Las artes acústicas o del sonido comprenden el Arte que se sirve de los sonidos vocales e instrumentales (Música), y as Artes que emplean como

medio de expresión la voz humana (Declamación y Arte literario).

Ahora podemos formar el concepto de la Literatura, que definiremos como el Arte bello, cuyo medio de expresión es la palabra, o lo que es igual, como la realización o manifestación artística de la belleza por medio de la palabra (4).

Debe advertirse, empero, que no todo el arte literario tiene por fin la realización de la belleza, pues la Literatura comprende, como veremos después, géneros diversos (que bien pudieran considerarse como otras tantas Artes), los cuales difieren notablemente por su finalidad.

Pero como en todos estos géneros la belleza se ha de realizar esencial o accidentalmente (5), como fin principal o como fin secundario de la actividad artística, todos ellos pueden caber en la precitada definición, con tal de que ésta se aclare y complete, diciendo que la Literatura es el Arte que realiza o manifiesta esencial o accidentalmente la belleza por medio de la palabra; concepto que podemos considerar como definitivo, y del cual partiremos para toda indagación ulterior.

Lección III.

División de la Literatura. -Diferentes bases en que puede fundarse.

-División en géneros. -Exposición de los tres géneros literarios: Poesía, Oratoria y Didáctica. -Otras divisiones de la Literatura. -Plan de nuestro estudio.

Formado el concepto de la Literatura, debemos ahora proceder a su división, antes de entrar en el análisis de sus elementos y en el estudio de la teoría general de la producción literaria, para el cual necesitamos tener alguna idea previa de los distintos géneros de que aquélla consta, toda vez que cada uno de ellos constituye una forma distinta de la producción.

Para hallar una división racional de la Literatura, conviene que enumeremos las más acreditadas, viendo si en ellas encontramos alguna que nos parezca aceptable. Estas divisiones reconocen diferentes bases. Unas se fundan en el carácter del artista, y otras en el carácter que la Literatura reviste en la historia, según las edades en que aparece o las lenguas en que se produce; otras, por último, toman por base el fin que el artista se propone en la producción literaria.

La más importante y generalizada de estas divisiones es la que se funda en el fin que se propone el artista, pues la naturaleza del fin varía por completo y da caracteres muy especiales al fondo y a la forma de las obras literarias, engendrando, por consiguiente, verdaderos géneros, perfectamente definidos y distintos. La clasificación que sobre ésta base se funda, ofrece además la ventaja de no depender de ninguna relación histórica, siendo aplicable, por tanto, a las producciones literarias de todas las épocas y de todos los países. Esta división, por otra parte, está aceptada por todos los preceptistas.

La división en géneros es eminentemente racional y filosófica, por cuanto arranca de la naturaleza misma del Arte literario, como quiera que los géneros en ella comprendidos son fundamentales determinaciones y manifestaciones constantes de dicho arte. No son, con efecto, los géneros

literarios grupos arbitrarios imaginados por los preceptistas para facilitar el estudio de la Literatura, sino agrupaciones naturales, determinadas por los diferentes modos de producción del Arte literario según los fines a que puede responder; modos tan diversos, que más que géneros constituyen verdaderos artes distintos, contenidos, sin embargo, en la unidad del Arte literario.

Al ocuparnos en la lección anterior del Arte en general, establecimos la debida distinción entre las Artes, cuyo fin es la realización de la belleza, y aquellas otras que se proponen satisfacer ciertas necesidades de la vida humana, llamando bellas a las primeras y útiles o industriales (6) a las segundas, y declaramos que el Arte literario se comprendía entre aquellas por ser su fin la realización esencial o accidental de la belleza, términos que empleamos para indicar que no en todas las obras literarias es el fin principal la realización de lo bello.

Con efecto: al servirse el hombre de la palabra como de medio artístico para la expresión de su idea, no siempre lo hace con el propósito de realizar y manifestar la belleza que concibe, sino con el de satisfacer determinadas necesidades del espíritu, sirviendo a fines humanos ajenos al Arte. Cuando el fin que el artista se propone es la realización externa y sensible de la belleza que en su mente contempla, cuando su objeto es expresar en bellas formas sus ideas o sentimientos, o representar en ellas la realidad objetiva, sin que a su actividad presidan otros propósitos que los puramente artísticos, o en caso contrario, los que no lo sean se subordinen a éstos de todo en todo, el artista habrá realizado una obra que de ningún fin que no sea el Arte depende, que a nada que no sea artístico responde; y que, por tanto, será propia, independiente y sustantiva manifestación del Arte en toda su pureza. Pero si el artista no lo es antes que todo; si se sirve del Arte como de mero instrumento para realizar fines que le son extraños; si no es la belleza su principal objetivo; si antes que de realizarla y expresarla trata de realizar el bien o de expresar la verdad; si subordina a otros fines el fin estético, y sólo en segundo lugar se preocupa de la belleza, entonces la obra artística habrá cambiado de carácter, y no será otra cosa que una forma de lo que no es artístico, y el Arte quedará reducido a simple medio de expresión de cosas que le son extrañas. Estas dos manifestaciones o determinaciones esenciales de la Literatura constituirán, por tanto, dos géneros de producciones literarias; unas, puramente bellas; otras, bello-útiles.

El género literario puramente bello, el que tiene por fin capital la realización de la belleza (aunque pueda proponerse otros subordinados a éste), se llama Poesía, y también Bella Literatura o Bellas letras (7). La Literatura bello-útil comprende dos géneros: uno que se propone exponer la verdad o mover a los hombres a la realización de determinados actos que interesan a ciertos fines de la vida, que se sirve de la palabra hablada, y se denomina Oratoria; otro, que se propone únicamente exponer la verdad científica, se sirve generalmente de la palabra escrita y se apellida Didáctica. Poesía, Oratoria y Didáctica, son, pues, los tres fundamentales géneros literarios.

Es, pues, la Poesía el Arte literario por excelencia, al paso que la Oratoria y la Didáctica son meras formas artísticas de fines extraños al

Arte. Ciertamente que también la Poesía es una forma (como lo son el Arte y la belleza); pero es forma que tiene valor propio y propia finalidad, que constituye una verdadera creación y que no se pone al servicio de otra cosa que del Arte mismo. En la obra poética todo es artístico, desde la concepción hasta la expresión de ésta en el lenguaje, mientras que en las oratorias y didácticas lo artístico queda reducido a las formas exteriores con que se revisten ideas y propósitos extraños al Arte. El fondo, el asunto, el objeto y el fin de este género de trabajos, no son artísticos; sólo lo es su forma exterior: en la Poesía sucede todo lo contrario (8).

Sin embargo, como la Oratoria y la Didáctica realizan secundaria y accidentalmente la belleza, siendo su realización fin subordinado de ambas, sólo cumplido en sus formas exteriores, puede y debe incluirse su estudio en el de la Literatura, siquiera no tenga tanta importancia como el de la Poesía.

La más sencilla consideración muestra que los géneros literarios se enlazan entre sí orgánicamente. Con efecto, en todos ellos se da una misma esencia, diversificada en cada uno según su fin. Los elementos que a cada uno de ellos caracterizan no son exclusivamente suyos, sino en algún modo dados en los restantes, siquiera en él predominen y le den un carácter peculiar. Así es que, aun cuando la belleza es el fin predominante de la Poesía y la utilidad el de la Didáctica, y la composición de ambos el de la Oratoria, adviértese, sin embargo, que hay también belleza y fin bello (aunque en lugar secundario) en la Didáctica, y utilidad y fin útil en la Poesía. Notamos igualmente que, a pesar de ser distintos el lenguaje poético, el didáctico y el oratorio, hay obras didácticas en cuyo lenguaje hay elementos poéticos y oratorios, como hay obras poéticas en que el lenguaje oratorio y el didáctico aparecen también. Advertimos asimismo que en la Poesía (y no sólo en su forma sino en su fondo) hay elementos didácticos y oratorios, como lo muestran los poemas didácticos, las sátiras, las epístolas morales y otra multitud de géneros en los cuales se hallan elementos didácticos, así como el elemento oratorio existe en la dramática y en la épica (en las arengas y relaciones de los personajes, por ejemplo). Igualmente hay en la Didáctica elementos poéticos y oratorios, sobre todo en la exposición histórica, y por fin sabemos que en la Oratoria se verifica la unión más íntima de los otros dos géneros. Por último, los géneros contenidos en cada uno de los que nos ocupan (géneros poéticos, didácticos, oratorios) se enlazan a su vez orgánicamente, y a veces dan lugar a nuevos géneros compuestos, repitiéndose, por tanto, esta ley de armonía y composición en cada uno de los organismos particulares contenidos en el Arte literario. De aquí la posibilidad de multitud de géneros compuestos, y la inagotable variedad de formas y de combinaciones que pueden existir entre todos los elementos del Arte literario. Sobre esta rica variedad reina la mayor unidad. Todos los géneros literarios expresan una misma esencia, emplean el mismo medio de expresión y obedecen a las mismas leyes. Todos ellos se adaptan igualmente a cada fin humano, y en formas diversas expresan los mismos ideales. Si la Poesía canta la idea religiosa, la Didáctica la expone y la Oratoria la propaga y discute, y esto sucede en todos los fines de la vida. Aspectos diversos de una misma esencia en todos presente, los géneros literarios son lo que los colores del espectro en la luz blanca; todos están en ella contenidos, todos a

ella se reducen y en ella se refunden.

Expuesta la principal y más acertada división de la Literatura, daremos sumaria idea de las restantes, más importantes para la historia literaria que para el estudio filosófica de la Literatura, a que nos dedicamos en el presente libro.

Las divisiones fundadas en el carácter del artista son las siguientes: 1ª. En Literatura productiva y Literatura crítica, según que el artista emplea sus facultades creadoras o sus facultades contempladoras (gusto). 2ª. En espontánea y reflexiva, según que el artista emplea sus facultades de un modo directo, espontáneo, o reflexiva y maduramente. 3ª. En popular y erudita, según que el artista pertenece a las clases populares o a las clases superiores cultas.

La primera de estas divisiones es importante y necesaria, por cuanto distingue dos modos esenciales de la producción literaria, a saber: aquel en que el artista crea libremente y libremente representa el ideal, y aquel en que se limita a juzgar, bajo principios racionales, las producciones de los demás. Comprende el primer grupo de esta división todas las obras literarias, excepto la Crítica, la cual constituye el segundo grupo. Esta división es, sin embargo, poco comprensiva y no da razón de los diferentes géneros que se comprenden en su primer grupo.

Corresponde la segunda a dos momentos esenciales de la vida de la Literatura. Indudablemente, al principio de toda creación literaria nacional o etnográfica la inspiración espontánea predomina sobre la reflexión, y las obras son expresión directa, sencilla, irreflexiva de lo concebido y sentido por el artista. Más tarde, y bajo el imperio de una mayor cultura, la reflexión interviene en la producción, y las facultades imaginativas, afectivas y sensibles, se subordinan a las facultades reflexivas y racionales. Esta división, puramente histórica y poco comprensiva, no satisface nuestro propósito, por no dar razón de los géneros literarios.

La tercera división puede referirse a la anterior, y tiene menor importancia. Aparte de que la clase social del artista no es base segura, por ser muy variable, para una división, sus dos miembros pueden fácilmente referirse a los de la interior, pues generalmente toda literatura espontánea es popular, y toda literatura reflexiva es erudita. Como división histórica es, sin embargo, muy útil.

Las divisiones fundadas en la historia o en la filología, toman por base, ora los diferentes grupos de lenguas, ora los caracteres distintos que presenta la Literatura en los diferentes períodos de la civilización. La primera (Literaturas arias, semíticas, etc.), es muy vaga y ocasionada a errores. La segunda, debida a Hegel, considera dividida la Literatura en tres grandes manifestaciones históricas (simbólica, clásica y romántica), correspondiendo la primera a los antiguos pueblos orientales, la segunda a Grecia y Roma, y la tercera a la moderna civilización cristiano-europea. Según los que esta división sustentan, la Literatura oriental (y todo el Arte) fue eminentemente simbólica, por ser el panteísmo el ideal religioso de aquellos pueblos; la greco-latina o clásica fue naturalista, y armonizó cumplidamente el fondo con la forma; y la cristiano-europea o romántica es espiritualista, y ha creado nuevas formas por concebir un ideal infinito, rompiendo hasta cierto punto la antigua armonía entre la forma y el fondo.

Esta división es exclusiva, pues sólo se funda en el aspecto religioso del Arte; no tiene otro valor que el histórico; se aplica difícilmente a la mayoría de las Literaturas; arranca de un concepto a priori más que del atento examen de los hechos; responde a una concepción estética inaceptable, y tiene más de ingeniosa que de exacta, por cuya razón no puede servir de base para nuestro estudio.

Terminados estos Preliminares, y antes de entrar en el análisis de los elementos constitutivos del Arte literario, debemos exponer el plan del presente estudio, que se deduce fácilmente de lo que dejamos expuesto.

Siendo el Arte literario realización de la belleza por medio de la palabra, es indudable que, tanto ésta como aquélla, son sus esenciales elementos, y que por ellos debemos comenzar su estudio. Por consiguiente, la primera parte de nuestro trabajo, recibirá el nombre de Elementos esenciales del Arte literario, y se ocupará, en dos secciones distintas, de la Belleza y de la Palabra.

Conocidos estos elementos, deberemos tratar de saber cómo resulta de su combinación la obra literaria, estudiando los distintos factores que contribuyen a la producción de ésta y los elementos de que consta; y como en la producción literaria no hay otros factores que el artista que concibe y ejecuta la obra, la obra misma, y el público que la contempla y juzga, y al juzgarla interviene en su producción, nos ocuparemos en la segunda parte de nuestro estudio de la Teoría de la producción literaria, examinando en ella otras tres secciones: el Artista, la Obra y el Público.

Por último, conocidos los elementos comunes a toda producción literaria, estudiaremos separadamente las obras que corresponden a diversos géneros, señalando los caracteres especiales que las distinguen. Esta parte de nuestra indagación versará, pues, sobre los Géneros literarios, y se dividirá en tantas secciones como son éstos, a saber: Poesía, Oratoria y Didáctica.

Tal es el plan que debemos desenvolver en las lecciones sucesivas.

Parte primera

Elementos esenciales del arte literario.

Sección primera

La belleza.

Lección IV.

Procedimiento necesario para formar el concepto de la belleza. -Análisis de la emoción estética. -Concepto subjetivo de la belleza. -Análisis de las cualidades constitutivas de los objetos bellos. -Concepto objetivo de la belleza. -Cuestión sobre la objetividad de la belleza.

Uno de los conceptos más difíciles de determinar científicamente es el de la belleza; tanto, que bien puede asegurarse que ni una sola de sus definiciones es satisfactoria, acaso porque casi todas se fundan en conceptos deducidos a priori más que en datos experimentales, o porque responden a sistemas preconcebidos, que fuerzan al espíritu a concebir lo bello, no como es, sino como es necesario que sea para que su definición se adapte a las exigencias del sistema. Débese también esta imperfección

de todas las definiciones de lo bello, a que hay, en lo que se llama belleza, algo verdaderamente indefinible e inefable (como todo lo que afecta a la sensibilidad), especie de quid divinum que queda fuera de toda definición.

Por tales razones, y sin poner en tela de juicio el valor que pueda tener en materia estética la especulación metafísica, entendemos que el procedimiento más oportuno para formar un concepto de la belleza, es apelar a los datos de la experiencia y a las indicaciones del sentido común, analizarlos detenidamente y llegar así a la formación de dicho concepto, prescindiendo de toda especulación a priori, y encerrándose en los límites de una indagación analítica y experimental.

Es cosa evidente que todo hombre, por inculto que sea, tiene alguna idea y sentimiento de lo bello, no siéndolo menos que esta idea y este sentimiento proceden de la experiencia, pues nadie tendría noción de lo bello sin haber visto antes objetos bellos.

La idea de lo bello procede del sentimiento de lo bello; es decir, de una emoción especial causada en el hombre por ciertos objetos. Distinguida esta emoción de todas las restantes, el hombre trata de darse cuenta de las causas que la producen, esto es, de las condiciones que ha de poseer un objeto para producirla; y una vez descubiertas estas causas, las reúne en una noción o concepto general, que constituye la idea de lo bello. Como esta indagación de las causas objetivas de la emoción estética requiere cierto grado de reflexión y cultura, la mayoría de los hombres no convierte en idea su sentimiento de lo bello, lo cual explica cómo todos sentimos y apreciamos lo bello y lo distinguimos de lo feo, y sin embargo, no todos somos capaces de formarnos un claro concepto de la belleza.

Por eso, en el sentido común, no hallamos más que conceptos subjetivos de lo bello, que para la mayoría de las gentes no es otra cosa que la causa desconocida de la especial emoción a que se llama estética (9). El sentido común distingue perfectamente esta emoción de toda otra, pero no alcanza a explicar su causa.

Considerado subjetivamente (como lo hace el sentido común), lo bello es lo que causa en nuestro ánimo una emoción agradable, desinteresada, pura, que afecta a todas nuestras facultades, y singularmente a la sensibilidad y a la fantasía, que halaga al alma y a los sentidos (y, en ocasiones, sólo a la primera); emoción que tiene algo de indescriptible e inefable, y que no se confunde con el apetito sensual, con el ansia de la posesión, con el incentivo de la utilidad, con la admiración que causa lo perfecto, con el amor que inspira lo bueno, ni con el simple agrado que produce lo que conforma con nuestra naturaleza o con el estado en que nos encontramos.

Esta emoción es independiente de toda consideración de finalidad, y no supone ningún concepto previo. El objeto bello no es amado, ni nos conmueve, porque hallemos en él conformidad con ningún fin predeterminado (bien o utilidad), ni porque reconozcamos en él tales o cuáles propiedades laboriosamente descubiertas por la reflexión, ni porque satisfaga ninguna necesidad de nuestro ser. Una vez contemplado, sin concepto alguno, sin reflexión previa, ni consideración de fin, el objeto bello se nos impone y causa en nosotros la emoción expuesta (10).

Así, cuando decimos que un objeto es bueno, afirmamos esta cualidad,

porque reconocemos en el objeto la conformidad con un fin de que tenemos concepto (11); cuando afirmamos que es útil, significamos que satisface una necesidad determinada; cuando aseguramos que es perfecto, damos a entender que descubrimos en él todo aquel conjunto de excelentes cualidades que creemos debe poseer; pero cuando decimos que es bello, no tenemos en cuenta el fin a que responde, la necesidad que satisface, ni las excelencias que posee; no suponemos, en suma, concepto alguno ni consideración de fin (12).

Lo bello es, ante todo, causa de emoción, y afecta predominantemente a la sensibilidad y la fantasía, al paso que lo perfecto, lo bueno, lo útil y lo agradable sensual, pueden afectar a otras facultades, y no a las precitadas, aunque a éstas afecten también en ocasiones. Y si, por ventura, un mismo objeto produce la emoción propia de lo bello, y a la vez las que pueden ser originadas por otras cualidades, nunca se confunden estas emociones. La emoción causada por la contemplación de un hermoso caballo, se distingue perfectamente del deseo de poseerlo, producido por el conocimiento de sus buenas cualidades y de su utilidad. El placer sensible que causa el olor de una rosa no se confunde con la emoción producida por la vista de sus bellos colores, ni forma parte de la idea de la belleza de la rosa; nadie dice que las rosas son bellas porque huelen bien.

Lo bello pudiera, pues, definirse subjetivamente, diciendo que es lo que, sin concepto alguno previo, ni consideración de finalidad, causa en el hombre una emoción agradable, pura y desinteresada (13).

Pero este análisis no basta para nuestro objeto. La Ciencia no se da por satisfecha con un concepto subjetivo de la belleza; no le basta saber qué efecto causa en nosotros el objeto bello, sino que aspira a averiguar qué condiciones requieren los objetos para producir ese efecto; o lo que es igual, quiere poseer la idea, y no el mero sentimiento de lo bello, que es lo que hasta ahora hemos logrado indagar en este análisis. Es, pues, necesario, que formemos el concepto objetivo de la belleza.

No todos los objetos causan en nosotros la emoción de lo bello, pues los hay que inspiran una emoción, análoga en sus caracteres, pero contraria a aquélla, que nos obliga a denominarlos feos, naciendo de aquí una idea opuesta a la belleza (la fealdad, y hay otros que no producen ninguna de ambas emociones, y que por tal razón se llaman indiferentes (14). Esta diferencia en la emoción, supone otra en el objeto que la causa. Hay, pues, que analizar las condiciones que hacen capaz al objeto de producir la emoción estética o su contraria; al conjunto de estas condiciones, o acaso a la resultante de todas ellas, se da el nombre de belleza o el de fealdad.

Fijando nuestra consideración en los objetos que apellidamos bellos, advertimos desde luego que la emoción estética sigue inmediatamente a la contemplación del objeto, y no requiere que éste sea analizado y descompuesto en todas sus partes, ni menos que se penetre en su interioridad, o lo que es lo mismo, la simple presencia del objeto, sin ulterior análisis, basta para despertar la emoción estética.

Ahora bien: lo que inmediatamente contemplamos en todo objeto, no es su contenido interior, ni lo que se llama su esencia, sino su apariencia externa, lo que se llama su forma. Luego, si la emoción estética se

produce de la manera dicha, hay motivo para pensar que su causa reside en la forma del objeto, y que la belleza, por tanto, si es cualidad objetiva, debe ser cualidad formal.

Y así es, en efecto. Para declarar que un objeto es bello, basta la contemplación de su forma exterior y sensible (15). Ninguna necesidad tenemos de conocer la constitución interna de una flor para tenerla por bella; bástanos para esto ver los colores que la matizan y las formas que afectan sus partes.

Por esto se distingue la belleza de la perfección, la cual se refiere tanto a lo exterior como a lo interior del objeto, por lo cual puede éste no ser bello, y, sin embargo, poseer perfecciones que no constituyen belleza por no aparecer en su forma (16).

La belleza, pues, reside en la forma; es una cualidad formal. Veamos ahora qué requisitos ha de poseer la forma de un objeto para merecer el nombre de bella, y apelemos, para averiguarlo, a lo que nos dice la experiencia.

La inmensa variedad de objetos bellos que la realidad ofrece, pertenecientes a ordenes muy diversos, dificulta mucho esta indagación, y puede ser causa de señalar caracteres de belleza que no se apliquen a todos los objetos. De aquí algunas definiciones de lo bello, en las cuales no caben todos los objetos que así se llaman. Para evitar este peligro, hay que buscar en estos objetos caracteres muy comunes y generales que puedan constituir la idea abstracta de lo bello.

Conviene, ante todo, tener en cuenta que todos los objetos bellos pueden considerarse divididos en dos grandes grupos, a saber: objetos materiales y sensibles, u objetos espirituales, y que todas las cualidades que constituyen lo bello toman su nombre de los primeros, y por traslación se aplican a los segundos. La unidad, la variedad, el orden, la proporción, el carácter, la expresión, todos los requisitos que a lo bello asignan los estéticos, se entienden primeramente como cualidades materiales, aplicadas por traslación a los objetos espirituales, mediante una analogía que el espíritu descubre. Así, pues, al designar como cualidad general de los objetos bellos la unidad o la simetría, por ejemplo, se ha de entender que estas cualidades no son las mismas en los objetos materiales y en los espirituales, aunque sí análogas o semejantes.

Ahora bien: considerando todos los objetos, materiales o inmateriales, a que se denomina bellos, hallamos que la primera condición que ofrecen es la unidad de su forma exterior (sea o no correspondiente a la unidad de su íntima naturaleza). Ora resida en un objeto, ora en un conjunto de objetos lo que llamamos belleza, no la reconocemos, esto es, no experimentamos la emoción estética, si el objeto o el conjunto de objetos no manifiesta la unidad formal que se revela en la unidad de la impresión en nosotros causada. El monstruo que describe Horacio en su Epístola a los Pisones, es feo porque carece de unidad formal, y lo sería aunque su naturaleza interior fuera una (17).

Pero la unidad estética no es la uniformidad, que engendra la monotonía, sino la unidad varia, la unidad que se determina interiormente en variedad de partes contrapuestas. Una vasta llanura uniforme (el desierto, por ejemplo), una línea recta, no ofrecen belleza porque su unidad no contiene variedad.

La variedad por sí sola tampoco es bella, pues toda variedad sin unidad es confusión y desorden. La unidad manifestada en la variedad, la variedad reducida a unidad, o mejor, comprendida bajo la unidad, son las que constituyen lo bello. Esta unión de la unidad con la variedad, mediante la cual la forma ofrece un todo, cuyas partes contrapuestas se enlazan entre sí, se refieren y corresponden unas a otras y se hallan contenidas bajo una unidad que las rige y que se manifiesta en ellas, se denomina armonía, y constituye el elemento fundamental de todo objeto bello (18).

Muchos estéticos definen la belleza únicamente por la armonía; pero esta definición, sobre ser incompleta, peca de extensa, pues comprende multitud de objetos que no son bellos, por más que no carezca su forma de armonía.

Esto se observa frecuentemente en el Arte, donde muchas obras de forma irreprochable bajo el punto de vista de la armonía, no merecen, sin embargo, el dictado de bellas, por faltarles otro requisito que, unido a la armonía, constituye el concepto completo de la belleza.

Con efecto; cuando la forma del objeto, por más que sea armónica, no expresa ni revela nada; cuando no la vemos animada por una fuerza que en ella se manifieste de una manera viva, original, característica; cuando el objeto no ofrece nada que le distinga entre la multitud de sus congéneres; cuando, en suma, carece de fuerza, vitalidad, carácter y expresión, el objeto, si no produce en nosotros la impresión de lo feo, cuando menos nos deja indiferentes y fríos. Una fisonomía humana, de facciones regulares y proporcionadas, pero desanimadas e inmóviles; una pieza de música, perfectamente amoldada a los preceptos del arte, pero en la cual no hay un motivo característico, ni una melodía expresiva y sentida, no despiertan en el ánimo la emoción estética, porque les falta una condición sin la cual no hay objeto bello, a saber: la expresión característica, la manifestación de la fuerza y de la vida.

La forma bella ha de ser armónica y expresiva, y ambas cualidades se unen tan estrechamente para constituir la belleza, que ninguna de ellas la constituye por separado, pues así como la armonía sin expresión no produce la emoción estética, tampoco la produce la expresión sin armonía (19).

Hallamos, pues, como resultado de todo este análisis, que los objetos que llamamos bellos se distinguen por poseer una forma armónica (esto es, una y varia, ordenada, proporcionada y regular) que expresa o manifiesta de un modo característico la fuerza o la vitalidad del objeto. Son, pues, la armonía y la expresión los dos factores fundamentales de la belleza (20), la cual, según esto puede definirse como la forma armónica y expresiva, en que se manifiesta sensiblemente la fuerza o la vida del objeto, o en otros términos, la manifestación sensible de la fuerza o vida del objeto en forma armónica y expresiva.

Reuniendo la definición subjetiva de la belleza, antes enunciada, con esta definición objetiva, puede quedar definitivamente formado su concepto, diciendo que es bello todo objeto que, expresando armónicamente en su forma la fuerza o vida que le anima, causa en el ánimo del que lo contempla, sin previo concepto ni consideración de fin, una emoción agradable, pura y desinteresada. A este concepto pueden referirse todas las definiciones que de lo bello han dado los filósofos, que generalmente

lo definen por la armonía, o por la expresión, o por ambas cosas, o sólo por la emoción que produce en el espíritu.

Éste sería el lugar donde debería tratarse de indagar si la belleza tiene o no realidad objetiva. Para esclarecer esta cuestión nos sería preciso desarrollar una serie de análisis y razonamientos que nos llevarían muy lejos de nuestro propósito. Además, la cuestión tiene escasa importancia práctica, pues sea o no objetiva la belleza, en lo que toca a su realización artística nos conducimos como si lo fuera, al modo que en nuestra vida ordinaria procedemos como si la realidad exterior fuera tal como nos parece. Estas cuestiones, planteadas y resueltas por la Filosofía crítica, tienen más importancia para la Ciencia que para la vida (y para el Arte por lo tanto), toda vez que nos es forzoso vivir conforme a las apariencias de la realidad y no a la realidad misma que desconocemos. Por otra parte, cualquiera que sea la solución que se dé al problema que aquí apuntamos, no es posible negar que la belleza, si no es una cualidad real de las cosas mismas, cuando menos se funda en alguna realidad, sea la que fuere, y a nosotros nos aparece como real o al menos como causa de algo real (la emoción estética). Y como quiera que con esto nos basta para gobernarnos en la vida y en el Arte, juzgamos inútil insistir en esta cuestión.

Lección V.

Limitación de la belleza finita. -La fealdad; su concepto. -Distinción entre lo feo y lo ridículo o cómico. -Concepto de lo cómico. -Sus caracteres distintivos. -En qué sentido y bajo qué condiciones puede lo cómico producir la emoción estética.

Del concepto de lo bello expuesto en la lección anterior, se deduce fácilmente que en el mundo no existe la belleza absoluta (21), o lo que es igual, que no hay objeto alguno que sea completamente bello. Con efecto, aparte de que la belleza es una perfección (la perfección de la forma externa de los objetos) y ningún ser de los que en el mundo existen es absolutamente perfecto, la observación nos muestra que en la realidad que experimentalmente (22) conocemos, no hay un sólo objeto cuya forma ofrezca armonía perfecta ni expresión irreprochable de la vida o de la fuerza. Acompaña, pues, a la belleza un límite constante, una negación parcial, siempre relativa, y a este límite se denomina fealdad.

Lo feo es un concepto negativo que sólo negativamente puede definirse. Lo feo es la negación parcial y relativa, el límite necesario y constante de lo bello; es una carencia, una falta, que afecta siempre uno de los elementos de lo bello, a la armonía.

Con efecto, lo feo no consiste en la falta de expresión o de carácter en los objetos. Cuando un objeto es armónico, pero falto de carácter y expresión, se llama indiferente y no feo. La generalidad de los estéticos cree que todos los objetos son bellos o feos, lo cual es un error, contradicho por la experiencia y el sentido común, que a cada paso afirman la existencia de objetos indiferentes bajo el punto de vista estético, es decir, de objetos que no producen la emoción agradable que causa lo bello ni la repulsión que inspira lo feo. La inmensa mayoría de los objetos se

halla en este caso.

Podrá decirse a esto que todo objeto posee algo bello, porque alguna armonía y alguna expresión tendrá (siquiera sea en cantidad mínima). No lo negamos, porque la carencia completa de las cualidades bellas constituiría una fealdad absoluta (que no existe), imposible de confundir con la indiferencia. Pero como quiera que la belleza (por grande que sea la objetividad que se le atribuya) no existe para nosotros, sino a condición de ser percibida, y como su percepción se revela por la emoción que el objeto causa, si esta emoción no se produce podemos asegurar con perfecto derecho que el objeto podrá ser bello en sí (lo cual, sobre ser dudoso cuando menos, nos importa muy poco), pero que para nosotros no lo es; y otro tanto podemos decir de la fealdad.

Existen, pues, objetos indiferentes, y si en ellos nos fijamos, fácilmente observaremos que no es la carencia de armonía, sino la de expresión y carácter la que les hace parecer tales (23). Cuando la armonía no existe, cuando el objeto es desordenado, desproporcionado, irregular, no nos inspira indiferencia, sino repulsión, y lo apellidamos feo, por más que sea expresivo. Así, decimos de los monos que son feos, por lo irregular de sus facciones y lo desordenado de sus gestos y movimientos, y sin embargo, pocos animales compiten con ellos en expresión. Pero cuando la armonía no va acompañada de expresión ni del carácter, cuando el objeto no manifiesta vida ni originalidad en sus proporcionadas y regulares formas, no decimos de él que es feo, pero tampoco que es bello, y su contemplación nos deja indiferentes. Tal sucede, por ejemplo, con las figuras geométricas y con muchos seres vivos que carecen de expresión.

Es, pues, lo feo la falta de armonía en la forma de los objetos, en todos los cuales existe en pequeña o grande escala, pues ningún objeto es absolutamente bello, sino que su belleza está limitada por esa carencia de armonía a que se llama fealdad. Pero en tal caso, si en todo objeto hay algo de fealdad, ¿en qué se distinguen los que llamamos feos de los que apellidamos bellos? Solamente en la extensión de su límite, en la cantidad de desorden que en ellos se observa. Cuando el límite (esto es, la fealdad) representa una cantidad insignificante, un detalle sin importancia, el objeto es bello; cuando el límite invade el objeto y reduce los elementos bellos a la más mínima expresión, el objeto es feo; o en otros términos, la fealdad es la menor cantidad posible de belleza en el objeto, y la belleza la menor cantidad posible de fealdad; de donde se infiere que lo bello y lo feo son ideas correlativas que mutuamente se limitan, con la única diferencia de ser la primera una idea positiva, al paso que es negativa la segunda, pues aquella supone cualidades positivas (armonía, proporción, regularidad, etc.), y la segunda sólo representa la negación parcial o limitación de estas cualidades.

En el uso vulgar suele confundirse lo feo con lo ridículo o cómico, cualidad que tiene con la fealdad indudables afinidades, pero también señaladas diferencias; lo ridículo o cómico es, con efecto, un desorden, perturbación o falta de armonía, y en tal sentido es análogo a lo feo, pero se distingue de éste en muchos conceptos.

En primer lugar, lo feo acompaña necesariamente a lo bello, y lo cómico no. No hay objeto que no tenga algo de feo, pero son muchos los que nada tienen de cómico o ridículo. Además, lo feo se halla en todo género

de objetos, al paso que lo cómico se produce únicamente en la vida de los seres inteligentes, lo cual se debe a que es propio del espíritu y extraño por completo a la naturaleza (24).

Lo cómico, por otra parte, no es un desorden permanente como lo feo, sino accidental y pasajero. Hay objetos feos, pero no los hay cómicos. Prodúcese lo cómico siempre en las situaciones y estados en que pueden constituirse y en los hechos que realizan los seres inteligentes, y no tiene, por tanto, más consistencia ni duración que un hecho o estado (25). De aquí que lo cómico puede desaparecer en el sujeto que lo produce, el cual deja entonces de ser ridículo, al paso que lo feo es indeleble. Además, la perturbación producida por lo cómico no tiene gravedad ni importancia, como puede tenerla la producida por lo feo.

Diferéncianse también lo feo y lo cómico en el género de impresión que en el espíritu producen. Lo feo causa siempre repulsión, repugnancia y a veces tristeza; por el contrario, lo cómico causa una impresión agradable y regocijada que se traduce en un especial fenómeno fisiológico, a que se llama risa (de donde procede su nombre de ridículo o risible). Lo cómico, además, puede convertirse en bello y causar emoción estética cuando es representado por el Arte, al paso que lo feo es siempre repulsivo, aunque el Arte lo reproduzca. ¿Qué es, pues, lo cómico o ridículo? Es una falta de armonía, una perturbación o desorden de escasa importancia y gravedad, y de carácter accidental y pasajero, producida en los estados, situaciones o actos de los seres inteligentes.

La forma más general del desorden cómico es el contraste, es la oposición entre lo que debiera producirse y lo producido. Contraste entre el fin a que se encamina una acción y los medios que para realizarla se emplean; contraste entre la importancia dada a un hecho y la que realmente tiene; contraste entre lo que piensa, siente o hace un hombre y lo que debió pensar, sentir o hacer; contraste entre la ley natural de un hecho y el accidente que ligeramente la perturba; contraste entre el propósito y el resultado, entre el deseo y el hecho, entre lo que se preveía y lo que se verifica; tales son las principales formas que puede revestir lo cómico.

Tiene más lo cómico de cuantitativo que de cualitativo, pues el grado de intensidad de una acción basta para convertirla de cómica en trágica o viceversa, por lo cual suele decirse que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso. Todo contraste en la vida puede, en efecto, ser dramático, trágico y hasta sublime, y juntamente puede ser cómico. La gravedad y trascendencia del resultado bastan para que un mismo hecho pueda ser o no cómico. Si al atacar D. Quijote a los molinos de viento recibiera la muerte, el hecho sería trágico; pero como el resultado de aquel cómico contraste entre la grandeza del intento de D. Quijote y la fuerza de que dispone para ello, se reduce a que el hidalgo manchego ruede por los suelos sin grave daño, el hecho se reduce a las proporciones de lo cómico. Además de la cantidad, influyen en la determinación de lo cómico multitud de circunstancias accidentales, como la calidad y condiciones del agente, la ocasión en que el hecho se verifica, y otras difíciles de enumerar. Pero por regla general puede decirse que ninguna perturbación es cómica, sino a condición de carecer de gravedad y de importancia.

Lo cómico tiene mucho de subjetivo, a lo cual contribuye en mucha

parte su carácter accidental y transitorio. Ciertamente es que lo cómico existe en la realidad, pero también lo es que a veces sólo reside en el espíritu, que cree hallarlo donde realmente no se encuentra. La multitud de circunstancias que influyen en que una acción parezca cómica, da cierta inconsistencia y variabilidad a la noción de lo cómico, y hace que su apreciación varíe mucho según los casos en que éste se produce, y según el criterio y el estado de ánimo del que lo contempla. Una simple mudanza en la opinión de los hombres puede bastar para trocar en ridículo lo que realmente no lo es; como acontece con los trajes, las costumbres, y a veces los sentimientos y las ideas. Los sentimientos caballerescos, que en sí no son ridículos, y que en la Edad Media parecían bellos y hasta sublimes, eran cómicos en la época en que se escribió el Quijote, por estar en contradicción con la manera de ser de aquella sociedad. Hay, pues, cosas que en sí son ridículas, y otras que lo son según las circunstancias (o mejor, que lo parecen); lo cual denota que en la noción de lo cómico hay gran preponderancia del elemento subjetivo, más sin duda que en la de lo bello, aunque en ésta también se halle este elemento.

Lo cómico es formal como lo bello, y fácilmente se comprende que debe serlo, puesto que sólo se produce en los hechos, esto es, en determinaciones exteriores de la actividad de los seres inteligentes. La perturbación que lo caracteriza afecta, por tanto, únicamente a la forma de los objetos en que se produce, con la circunstancia especial de que, siendo un estado y no una cualidad, no puede darse jamás en la naturaleza interior de los seres, ni siquiera ser un elemento constitutivo de la forma de éstos.

Lo cómico real jamás es producción consciente y voluntaria del sujeto; nadie se pone en ridículo por su gusto. Precisamente esta falta de conciencia y voluntad del sujeto es una de las principales causas de la alegre emoción que lo cómico produce, hasta el punto de que, cuando aquel reconoce lo ridículo de su situación o de sus actos, cesa la emoción cómica inmediatamente. Sólo en el Arte se produce lo cómico voluntariamente por el artista, por lo cual la risa que su obra causa no recae sobre él, sino sobre lo que es en ella representado.

Lo cómico real no es bello, por cuya razón no es objeto de la Estética, sino en cuanto es origen y fuente de inspiración de las obras cómicas artísticas; no siendo exacto decir que lo cómico es objeto de la Estética porque siempre se produce en una realidad bella, a la cual perturba, pues lo mismo puede producirse en los objetos bellos que en los feos o indiferentes (26).

Lo cómico es origen de emoción estética cuando es representado por el Arte. En tal caso puede ser elemento estético bajo dos conceptos: o bien porque su representación artística sea bella, o bien porque, haciendo contraste con los elementos bellos de la obra, contribuya a darlos mayor relieve, lo cual puede hacer también lo feo. Pero en todos estos casos lo cómico en sí mismo no es bello, sino que la belleza que ofrece en la apariencia reside en su representación o en el papel que desempeña en la obra de arte. De igual manera (por lo bello de su representación o por razón del contraste) puede lo feo ser elemento estético de la obra artística, sin que pierda por esto su cualidad de tal.

La emoción especial que lo cómico produce, se une a la emoción

estética en la contemplación de lo cómico artístico pero no se confunde con ella. En tal caso se duplica lo grato de la emoción estética, por razón del nuevo elemento que trae consigo lo cómico; pero también puede suceder que la exageración de lo cómico despoje de cualidades estéticas a la obra, o impida que se produzca la emoción que lo bello causa. Así se observa muchas veces que nos reímos y solazamos contemplando una obra artística cómica, sin que experimentemos emoción estética, antes bien, condenando la obra por su falta de belleza.

Este fenómeno (constantemente producido por la exageración de lo cómico artístico, llamada lo grotesco o bufo) prueba cumplidamente que no pueden confundirse la emoción estética y la cómica, por más que se hallen unidas en muchas ocasiones, y demuestra que el artista cómico no cumple su deber de tal, simplemente con hacer reír, como piensa el vulgo.

Lección VI.

Grados de la belleza. -Bases en que se fundan. -Vaguedad y carácter subjetivo de sus denominaciones. -Enumeración de los principales. -Lo agradable, lo lindo y lo gracioso. -Otras calificaciones menos importantes.

Hemos dicho que en el mundo no existe la belleza absoluta, o lo que es igual, que ninguno de los objetos que en él contemplamos es completamente bello, sino que a todos acompaña el límite o negación parcial de la belleza, a que llamamos fealdad. Cuando este límite se reduce a su más mínima expresión, y no basta, por tanto, para oscurecer las cualidades bellas del objeto, decimos que éste es bello, porque su belleza es plenamente perceptible; cuando, por el contrario, lo feo prepondera en el objeto hasta el punto de hacer difícilísima la percepción de su belleza, decimos de éste que es feo; cuando los elementos bellos y feos se equilibran en el objeto (o cuando éste carece de expresión, aunque sea armónico), decimos que es indiferente.

Pero en los mismos objetos que tenemos por bellos, caben grados muy diversos, desde la belleza perfecta (mejor dicho, la menos imperfecta) hasta un grado mínimo de belleza que casi linda con la indiferencia.

Estos grados son, en realidad, numerosísimos, y se distinguen unos de otros por matices tan delicados, que es difícilísimo percibirlos, a lo cual se debe la vaguedad que ofrecen sus denominaciones, el escaso acuerdo que existe acerca del número de tales grados, y lo mucho que hay de subjetivo en su apreciación, pues generalmente ésta varía de individuo a individuo, como repetidamente lo prueba la experiencia.

Estos grados son, en realidad, bellezas incompletas, manifestaciones de lo bello que no han llegado a su plenitud, pero que bastan para que el objeto en que aparecen deje de ser indiferente y produzca una emoción estética inferior a la producida por los objetos propiamente bellos (27). En tal sentido puede decirse que se fundan en la cantidad, aunque también hay en ellos un elemento cualitativo, sobre todo en algunos que se caracterizan, no sólo por su cantidad de belleza, sino por cierta especial manera de ser.

El grado más ínfimo de lo bello es lo agradable (28), calificación

que se aplica a aquellos objetos que sólo producen en el ánimo una impresión de placer o satisfacción ligera y poco profunda, que afecta más a los sentidos y a la fantasía que a la sensibilidad y a la inteligencia. Por regla general, en los objetos agradables la armonía existe, pero sin ser lo bastante perfecta para llamar la atención poderosamente, y la expresión es casi insignificante.

Superior a lo agradable es lo bonito o lindo. En este grado existen bastante desarrollados los elementos constitutivos de lo bello, pero la cantidad de forma en que se manifiestan o la cantidad de intensidad con que se producen, son insuficientes para producir la verdadera y plena emoción estética. Lo bonito o lindo es, pues, lo bello en proporciones reducidas, la belleza de lo pequeño, porque lo pequeño no ofrece campo para que en su forma haya riqueza de armonías ni para que la expresión revele una poderosa vitalidad (29).

Lo gracioso o agraciado se refiere más a la cualidad que a la cantidad, aunque no carece de cierto elemento cuantitativo, y se aplica a la expresión antes que a la armonía. La viveza, animación y facilidad de la expresión, la agilidad y ligereza en los movimientos del objeto, se consideran como rasgos distintivos de lo gracioso, al cual caracteriza, por tanto, el predominio de la expresión. Lo gracioso requiere escasa cantidad de belleza para producirse, y aun puede conciliarse con lo feo (no siendo extremado el grado de fealdad). Así se dice de una persona que su fisonomía es graciosa, pero no bella (en el pleno sentido de esta palabra), y suele decirse que hay feos con gracia (30).

Así como lo gracioso se refiere principalmente a la expresión, lo elegante, lo delicado, lo noble, lo severo, y otras calificaciones análogas de menos importancia, se refieren a lo puro y selecto de las formas. Lo elegante se une generalmente a lo gracioso, y en cierto modo lo presupone, al paso que lo delicado suele excluirlo.

En resumen, los verdaderos grados de lo bello son lo agradable y lo bonito o lindo. Lo gracioso, lo elegante, lo delicado, etc., son más bien cualidades análogas a lo bello, elementos aislados de éste, o aspectos diversos de la belleza misma. Fijar con precisión estos delicados y apenas perceptibles matices, es tarea difícil para la Ciencia; porque si la sensibilidad los aprecia con leve esfuerzo, la razón no alcanza con igual prontitud a determinarlos. Por eso hay tanto de subjetivo en su apreciación, y por eso su estudio es una de las partes más difíciles y menos cultivadas de la Estética.

Lección VII.

Concepto de lo sublime. -Su relación con lo bello. -Carácter de la emoción que causa. -Elementos subjetivos y objetivos de lo sublime. -Sus diversas manifestaciones.

El examen de la realidad, bajo el punto de vista estético, ofrece objetos (y principalmente estados y aspectos de los objetos) cuya contemplación causa en nosotros una emoción parecida a la que produce la belleza, pero distinta por muchos conceptos, y en los cuales hallamos notablemente alteradas las cualidades propias de lo bello, sin que por

esto los consideremos feos, pues antes bien, los tenemos por superiores a los que llamamos bellos. A este género de objetos apellidamos sublimes, y sublimidad a la cualidad que en ellos suponemos y que causa, a nuestro juicio, la emoción a que nos hemos referido.

Si bajo el punto de vista subjetivo analizamos los objetos sublimes, vemos que su contemplación produce una emoción análoga a la que hemos llamado estética, por cuanto tampoco requiere concepto previo, ni consideración de fin para producirse, y porque es (como aquella) agradable, pura y desinteresada. Pero a la vez notamos que el placer que esta emoción lleva consigo está amargado por una impresión penosa y violenta, por cierto terror que se apodera del ánimo, por una especie de abatimiento que nace de la inusitada grandeza que reconocemos en el objeto. A esta impresión se une un profundo asombro, una admiración sin límites, un como anonadamiento del espíritu ante el objeto contemplado.

Este objeto nos aparece dotado de incomparable grandeza (en extensión o en fuerza) (31), tal que, sobre parecemos su forma harto mezquina, con ser grande, para manifestar cumplidamente toda la cantidad de realidad, de sustancia o de fuerza que en él creemos adivinar, antójase nos también que excede a los límites de nuestra comprensión, en términos que no parece que quepa adecuadamente en ninguna representación ideal. De aquí un desequilibrio, un desorden, una perturbación de la armonía estética en el objeto sublime que, al parecer, no permite incluirlo en el número de los objetos verdaderamente bellos.

Hay, con efecto, en todo objeto sublime un desorden (aparente o real) que es incompatible con la belleza, y sin embargo, lo sublime no es lo feo, ni lo ridículo, ni mucho menos lo indiferente; lejos de eso, produce en el espíritu una verdadera emoción estética, y en tal sentido es fuerza confesar que es bello. ¿Cómo explicar esta aparente contradicción? A su debido tiempo lo veremos.

Así como en los grados inferiores de la belleza suele advertirse el predominio de ciertos elementos estéticos que parecen desarrollados a expensas de los restantes (como la expresión en la gracia, por ejemplo), así en lo sublime hallamos extraordinariamente desarrollada la grandeza (32) a costa de la armonía, que rompe, o al menos perturba. En cuanto a la expresión, ningún menoscabo sufre; lejos de eso, casi todos los objetos sublimes son muy expresivos, como quiera que la grandeza de lo sublime casi siempre es debida a un inmenso desarrollo de fuerza, manifestada con tal empuje, que quebranta la armonía de la forma.

Es, pues, lo sublime, en rigor, un grado o manifestación de lo bello, que se origina por el extraordinario predominio de la grandeza; grado de que son precedentes ciertos aspectos de lo bello considerado bajo el punto de vista de la grandeza, denominados lo grandioso, lo majestuoso, lo magnífico, etc., que son como puntos intermedios entre lo bello propiamente dicho y lo sublime. Este puede considerarse como el más alto grado posible de grandeza, como la grandeza incomparable, a tal extremo llevada, que rompe la armonía de la forma por no caber en ella.

No es, pues, una mera limitación, una simple carencia la que produce lo sublime (pues, si tal fuera, confundiríase con lo feo), sino un extraordinario predominio de una cualidad del objeto, que destruye (o al menos altera) la armonía de éste.

En los objetos feos, la pérdida de la armonía o de la expresión no está compensada por el desarrollo de otra cualidad; pero el objeto sublime gana en grandeza (y a veces en expresión) lo que en armonía pierde. Por eso lo sublime no se confunde con lo feo, ni menos con lo ridículo, que siempre supone la pequeñez.

Sin embargo, si la grandeza desplegada en lo sublime no equivaliera a la armonía perdida, quedaría sólo en el objeto el desorden, que por sí es feo, y el contraste entre la perturbación causada y la escasa grandeza manifestada podría producir el efecto cómico. Por eso suele decirse que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso (33).

Lo sublime aparece, por tanto, como lo bello perturbado en su armonía por la manifestación de una extraordinaria grandeza; como una belleza de tal fuerza y extensión, que a sí propia se niega en parte por no hallar forma adecuada en que producirse. Por lo que tiene de positivamente bello produce, pues, la emoción estética; su grandeza engendra el sentimiento de asombro que su contemplación causa; y la perturbación que revela, el choque violento que supone entre una fuerza que intenta manifestarse y una forma que no alcanza a manifestarla, el desorden y la desarmonía que esto produce, son también el origen de lo que hay de penoso y desagradable en la emoción. El abatimiento, el anonadamiento que el espíritu experimenta en presencia de lo sublime, débese a que cree ver en él algo de infinito (o de indefinido a lo menos) que no puede comprender ni abarcar en una representación sensible, y esta impotencia para representarlo le humilla y desconcierta, y aumenta la parte desagradable de la emoción referida.

Si atentamente consideramos ahora las diversas formas de lo sublime, fácilmente comprenderemos que en la noción de éste preponderan los elementos subjetivos sobre los objetivos hasta el punto de que pudiera decirse que lo sublime es una creación de nuestro espíritu. El dato real que lo sublime nos ofrece, es únicamente un grado extraordinario de grandeza en fuerza o extensión; esto es lo que hay de objetivo en él. El resto es creación subjetiva de nuestra mente, debida a una apariencia que nos engaña. Demostrando esta afirmación, comprenderemos mejor la íntima relación de lo sublime con lo bello, que antes no pudimos esclarecer completamente.

Es de notar, con efecto, que la oposición perturbadora en que descansa lo sublime puede revestir formas diferentes, que originan grados distintos de emoción.

La grandeza incomparable que lo constituye puede consistir igualmente en la extensión o magnitud del objeto y en la cantidad o intensidad de la fuerza desplegada (sublime de extensión o matemático y de fuerza o dinámico); así como la perturbación, el desequilibrio puede originarse en el objeto mismo entre sus varios elementos (entre su forma y su fuerza), o fuera de él, esto es, por el contraste entre la grandeza del objeto y la pequeñez de su posible representación en nuestro espíritu. En la emoción dominarán, según estos diversos casos, el terror, el asombro o el abatimiento.

Hay que tener en cuenta también que lo sublime aparece en ocasiones como permanente en el objeto o como accidental y transitorio, a la manera de lo cómico, esto es, como propiedad o como estado. El espacio celeste, el Océano en calma, las grandes montañas son ejemplos de lo que puede

llamarse sublime permanente, la tempestad, el huracán, las erupciones volcánicas lo son de sublime transitorio. En lo sublime permanente no hay oposición ni lucha; el desorden se produce por el desequilibrio entre la cantidad de materia o de fuerza y su manifestación formal, o mejor aún, entre el objeto y su representación. En lo sublime transitorio el desorden se origina de la oposición y lucha entre diversos elementos, que a veces suele darse en un objeto sólo, y otras en un conjunto de objetos que, referidos a cierta unidad, causan en el alma una impresión única y total (34).

En lo sublime cuantitativo o de extensión (matemático, que decía Kant), que también pudiera llamarse sublime estático, o en reposo, la emoción no es penosa como en el otro género de sublime, y sólo la caracteriza un inmenso asombro y cierto anonadamiento del ánimo ante tanta grandeza. Aunque en este género de sublime aparece también la fuerza (reflejada en la extensión o cantidad), como quiera que se manifiesta en reposo, no produce el choque y lucha violenta propia del otro sublime, y la falta de armonía del objeto es más bien carencia de forma concreta y limitada en que la fuerza cuantitativa se exprese.

Pero semejante carencia no tiene realidad fuera de nosotros; en el mundo real no hay fuerza que no se manifieste en forma adecuada. Lo que sucede aquí, es que nuestra limitada, comprensión no alcanza a abarcar toda la forma del objeto que nos aparece como indefinida, y en este caso referimos a aquél una oposición entre su esencia y su forma manifestativa, que sólo existe realmente entre el objeto y su representación en nuestro espíritu; o lo que es lo mismo, tras formamos en oposición real en el objeto, lo que es impotencia de nuestra facultad de representación.

Lo sublime de fuerza o dinámico no es permanente, es decir, no reside en la naturaleza del objeto, sino en sus estados transitorios. La fuerza en reposo constituye más bien lo sublime matemático que lo dinámico; la fuerza en acción y movimiento engendra lo sublime propiamente llamado así; de donde se infiere que lo sublime matemático y el dinámico no son más que aspectos distintos de una misma cosa.

En lo sublime dinámico el desorden se produce por una lucha de elementos que rompen la armonía de la forma, o por el desarrollo de una fuerza extraordinaria, que también la rompe; observándose que en muchos casos este género de sublime no reside en un sólo objeto, sino en un conjunto, cuya relación armónica aparece quebrantada por la oposición de los elementos que lo constituyen. En este género de sublime se observa lo mismo que en el anterior. Ciertamente que, cuando es debido a una lucha de elementos reales (de las olas del mar con el viento en una tempestad, por ejemplo), el desorden tiene algo de objetivo; pero aparte de que en la naturaleza todo desorden es aparente, pues está sometido a ley, y es manifestación, por tanto, de un orden general a cuya realización contribuye -tampoco existe en este caso oposición real de esencias y formas, sino oposición entre el objeto y su representación en nuestra inteligencia, que no acierta a medir el grado de fuerza desarrollada, ni a encerrarla en adecuada representación, ni alcanza a reducir a verdadero orden el aparente desorden que contempla.

Todas las manifestaciones de lo sublime contienen, pues, un elemento objetivo: el desarrollo de una grandeza extraordinaria, matemática o

dinámica; pero la desarmonía, el desorden que ofrecen, no tienen realidad fuera de nosotros ni son otra cosa que el fruto de una limitación de nuestras facultades conceptivas y representativas, que atribuimos al objeto.

Así se comprende cómo lo sublime puede causar emoción estética, careciendo, al parecer, de una cualidad de lo bello. Lo sublime es, por consiguiente, un grado máximo de belleza, en que predomina la grandeza sobre la armonía hasta el punto de producir un aparente desorden, o en términos más breves, es una belleza que no puede ser objeto de una exacta representación en nuestra mente. También es posible explicar ahora el carácter especial de la emoción que lo sublime causa, la cual no es otra cosa que la misma emoción estética, alterada por un sentimiento de asombro, de terror o de abatimiento, debido a la grandeza real del objeto, y más todavía a nuestra impotencia para representárnoslo adecuadamente.

Lo sublime aparece en el espíritu como en la naturaleza. A lo sublime material se aplica principalmente la división en matemático y dinámico, a que antes nos hemos referido; pero también puede aplicarse por traslación a lo sublime intelectual y moral. La grandeza extraordinaria de una concepción intelectual puede considerarse como un sublime de extensión o de fuerza, según la caractericen lo vasto o lo profundo del pensamiento. Pero donde más se manifiesta lo sublime espiritual es en la actividad humana, en la lucha de las pasiones y de los sentimientos, en la oposición entre los diferentes móviles a que puede obedecer la voluntad. En la terrible y dramática lucha de las pasiones entre sí o entre las pasiones y la ley moral, en el choque y conflicto de los afectos o de los deberes, puede manifestarse lo sublime dinámico con caracteres análogos a los que la naturaleza ofrece. En tales casos puede aparecer quebrantada la armonía de la vida y desarrollada una fuerza tal de pasión o de voluntad, que apenas sea concebible ni representable.

En lo sublime espiritual como en el natural, la perturbación de la forma bella es también aparente y subjetiva. Es más: la belleza de la vida espiritual aumenta en excelencia cuando en ella aparece lo sublime moral, pues nada hay más bello que el triunfo de la ley moral sobre las pasiones. Cuando el héroe o el mártir sacrifican a una noble idea, a un puro sentimiento o a la ley imperiosa del deber, sus más caros afectos y sus más vitales intereses, y aun su propia vida, la aparente perturbación de la armonía de su vida se resuelve en una armonía más verdadera, cual es la que nace del triunfo del bien. Pero a los ojos del contemplador, la acción aparece perturbadora y engendra el desorden propio de lo sublime.

La abnegación y el sacrificio en todas sus formas son las más altas e importantes manifestaciones de lo sublime moral; el heroísmo y el martirio constituyen también su mayor grado de excelencia. Pero al lado de estos grandiosos ejemplos de sublimidad pueden reconocerse otros en todos esos terribles conflictos de la vida a que se da el nombre de trágicos, y que juegan papel tan importante en la poesía dramática. Donde quiera que la voluntad o la pasión se desarrollan con fuerza suficiente para perturbar la normalidad de la vida, puede aparecer lo sublime, siempre con el carácter de sublime, transitorio, y bajo la condición de que el acto moral tenga la grandeza necesaria para llegar a la sublimidad.

Lección VIII.

Examen de los diversos órdenes de la belleza natural. -Belleza de los objetos físicos. -Belleza de los objetos espirituales. -Belleza total de la realidad.

Conocidos el carácter y naturaleza de lo bello y expuestos sus diferentes grados, debemos ahora examinar las diversas manifestaciones de la belleza que nos ofrece la realidad, entendiendo por tal el mundo que nos rodea, y que experimentalmente conocemos por medio de la observación externa e interna (35). A este género de belleza apellidamos natural para distinguirla: de aquella otra que es obra de la actividad humana (belleza artística), y que, por tanto, no es producto de la naturaleza (36).

Para proceder al estudio de la belleza natural, consideraremos dividida la realidad en dos órdenes de objetos, a saber: objetos físicos, naturales o sensibles, que percibimos por medio de los sentidos (observación externa) y objetos espirituales que no percibimos por medio de los sentidos, sino por el sentido íntimo o conciencia en nosotros mismos (observación interna) y por la observación exterior, unida a la analogía, en otros seres. Reuniendo bajo el nombre de Naturaleza a todos los objetos físicos, y bajo el de Espíritu a todos los espirituales, podremos establecer dos órdenes de belleza natural que examinaremos sucesivamente.

Lo que se llama naturaleza (el mundo de los objetos físicos o sensibles) puede dividirse en dos grandes reinos: el inorgánico o preorgánico y el orgánico, comprendiendo en el primero los cuerpos celestes y las sustancias minerales que existen en el planeta que habitamos, y en el segundo los vegetales y los animales (37).

Los objetos físicos ofrecen dos clases de bellezas distintas, a saber: la belleza óptica o visible y la acústica. La primera reside en las formas y movimientos exteriores de los objetos; la segunda en los sonidos que producen algunos de ellos.

La belleza acústica no es permanente en los objetos, y se distingue principalmente por la armonía. Su elemento expresivo varía mucho, según los casos, teniendo unas veces verdadero valor objetivo (el canto en que expresan las aves sus sensaciones), y otras un valor subjetivo, fundado en supuestas analogías, y, sobre todo, en el efecto que los sonidos causan en nuestro ánimo (38).

La altura, intensidad o vigor, y timbre o pureza del sonido; el ritmo o movimiento ordenado de éste; la melodía o acuerdo de sonidos sucesivos, la armonía o acuerdo de sonidos simultáneos, constituyen los elementos fundamentales de la belleza acústica en la naturaleza como en el Arte.

En los objetos físicos, considerados bajo el punto de vista de sus cualidades visibles (belleza óptica), hay que examinar la forma y el movimiento. El movimiento no aparece más que en ciertos seres (los que se mueven por sí mismos y los que pueden ser movidos), y ofrece como cualidades estéticas la facilidad y ligereza o la grandeza y majestad, así como su regularidad rítmica. Ejemplo de lo primero puede ser el vuelo de una golondrina, de lo segundo el de un águila, y de lo tercero la marcha de un caballo. El movimiento, como el sonido, puede tener un valor

expresivo real o subjetivo. Los seres inteligentes pueden reflejar en él estados de su ánimo, en cuyo caso el movimiento será realmente expresivo; pero también su expresión puede ser un concepto arbitrario de nuestro espíritu, como sucede cuando consideramos melancólico el movimiento de las hojas arrebatadas por el viento.

En la forma de los objetos físicos hay que considerar la armonía, la expresión y la grandeza. La armonía se manifiesta en la proporción (relación de dimensiones de las partes), el orden (colocación conveniente y correspondencia de las partes), la regularidad (sujeción de las partes a una ley rítmica) y la simetría (igualdad de partes opuestas y correspondientes a la vez). La expresión se significa en la cantidad de fuerza o de vida que manifiesta la forma del objeto, en los estados interiores de éste (cuando es vivo e inteligente) reflejados en su forma, en la manifestación del carácter peculiar del género a que pertenece y de los caracteres individuales que le son propios, etc. Por último, la grandeza se revela en el tamaño del objeto y también en la cantidad de fuerza en él desplegada.

En los objetos físicos hay que considerar también el color, como excelencia de su forma, que les da riqueza, expresión y armonía. El color es simple o compuesto; en el primer caso, su belleza reside principalmente en su pureza e intensidad; en el segundo, en la riqueza, variedad y concordancia o agradable conjunto de los colores simples que lo componen. El color tiene cierto valor expresivo que proviene de nuestra imaginación, y que se funda en ciertas analogías. Así, consideramos triste al color negro, porque es el de la noche, el del sepulcro, etc. Este valor expresivo tiene cierto fundamento real en el hecho de que los colores producen determinados efectos en nuestro ánimo, entristeciéndonos unos, alegrándonos otros, etc.

De lo expuesto resulta, que hay en la apreciación de la belleza física mucho de subjetivo. Nuestra imaginación propende, con efecto, a dar a los objetos físicos un valor expresivo que no suelen tener, atribuyéndoles cualidades propias del espíritu, y buscando numerosas analogías entre lo físico y lo espiritual. Los casos que hemos citado y otros infinitos que pudiéramos citar, dan claro testimonio de la verdad de esta afirmación. Por igual procedimiento solemos aplicar a lo espiritual las cualidades de lo físico, y así como hablamos de la tristura del color negro, de lo risueño de un arroyo, hablamos también del vigor del sentimiento, de la claridad de la idea, etc. Esta continua traslación de lo espiritual a lo físico, y viceversa, es el fundamento de una gran parte de nuestras apreciaciones estéticas, y merced a ella solemos dar a la naturaleza material un valor expresivo que no tiene, y hasta un grado de belleza de que en ocasiones carece en realidad.

La belleza de los objetos físicos reside, no sólo en cada uno de ellos, sino en su conjunto, y nace en tal caso de la armonía que éste presenta por la conveniencia de unos objetos con otros, los bellos contrastes que pueden ofrecer, la combinación de colores y tamaños, etc. En estas bellezas de conjunto, hay también un elemento subjetivo, debido al efecto que cansan en el ánimo; así se dice de los paisajes que son risueños, del cielo estrellado que es majestuoso, de un país iluminado por la luna que es melancólico.

Si nos fijamos ahora en el respectivo valor estético de los diferentes órdenes de objetos físicos, fácilmente notaremos que el grado que ocupan en la escala de la belleza, no siempre corresponde al que ocupan en la de la perfección, lo cual es una prueba más de la distinción que hay entre ambas ideas.

Débase esto a que, para calificar el grado de perfección de tales objetos, se tienen en cuenta consideraciones muy ajenas a la Estética (la complicación de su estructura interna, la utilidad que reportan, etc.), y se atiende muy poco a la excelencia de su forma externa. Así, por ejemplo, considéranse como animales superiores los monos, los elefantes y otros que ninguna belleza poseen, porque se consideran como perfecciones la complicación de sus órganos y funciones y el desarrollo de su inteligencia, al paso que se reputan inferiores a éstos otros animales, que en la escala de la belleza ocupan un puesto mucho más elevado, como la mayor parte de las aves, muchos insectos y moluscos, etc.

Considerando dividido el mundo inorgánico o preorgánico en dos reinos: el sideral, que comprendo los cuerpos celestes, y el mineral, que comprende las sustancias y cuerpos inorgánicos que existen en la tierra, hallamos que los objetos pertenecientes al primero ofrecen como cualidades estéticas la regularidad, y grandeza de sus formas, la luz que despiden, y el orden concertado y majestuoso de sus movimientos, en todo lo cual hallamos los caracteres propios de la belleza. Pero la belleza de éstos objetos reside más en su conjunto que en cada uno de ellos por separado, y llega hasta lo sublime, como se observa en el firmamento estrellado y en el espacio ocupado por la atmósfera. Contribuyen también a aumentar el valor estético de estos cuerpos ciertas ideas morales que a ellos mismos referimos, como la melancolía atribuida a la luna, la majestad del sol, etc.

Los grandes fenómenos de la naturaleza (tempestades, huracanes, erupciones volcánicas, cataratas), son también bellos, y aun sublimes, y se distinguen, ante todo, por la cantidad de fuerza que en ellos se despliega.

El planeta que habitamos nos presenta también numerosas bellezas en los elementos que lo componen y en los accidentes de su superficie. El mar, sereno o tempestuoso, las montañas, los valles, ofrecen multitud de bellezas, casi todas de conjunto, que no pocas veces llegan a la sublimidad. Las grandes agrupaciones de minerales (rocas) también son bellas o sublimes, según los casos, principalmente consideradas en conjunto.

Los cuerpos minerales, en su mayoría, no son bellos. Los que merecen el nombre de tales ofrecen como cualidades estéticas la regularidad de sus formas (cristalizaciones de carácter geométrico), el brillo, pureza, riqueza y armónica combinación de sus colores (mármoles, jaspes, metales, piedras preciosas), y los agradables juegos de luz que algunos presentan (piedras preciosas, señaladamente el diamante). En muchos de estos cuerpos la belleza es debida al Arte, tanto como a la naturaleza (como en las piedras finas talladas artísticamente), o a la circunstancia de servir para adorno de los hombres.

Al aparecer la vida en el mundo orgánico, al nacer en él el organismo y la armonía, crecen también los grados de la belleza natural. La variedad

de órganos y funciones en la planta, la vida que en ella se muestra, la animación que su presencia da a la naturaleza inorgánica, revelan un mundo de belleza superior. La planta es bella, no sólo por la armonía que puedan ofrecer sus formas, sino porque es un ser viviente, en el cual se manifiesta, por tanto, un grado de riqueza y variedad de formas y funciones, y una fuerza tan poderosa, que no admite comparación con la que presentan los seres inorgánicos.

La belleza y gallardía de las formas, la simétrica distribución de las partes (ramas, hojas, pétalos de la flor), la riqueza de los colores, constituyen otras tantas cualidades estéticas de la planta, cualidades que se manifiestan sobre todo en el conjunto de plantas diversas, armónica y concertadamente combinadas (bosques, florestas, jardines). Combínase, además, la belleza vegetal con la inorgánica, constituyendo la belleza de los paisajes.

En las plantas se observa lo que antes hemos dicho, a saber: que no siempre las superiores en la escala natural lo son también en belleza. El botánico y el artista consideran de muy diverso modo las plantas, y no pocas veces las que admira el primero son menospreciadas por el segundo, y viceversa.

El reino animal constituye uno de los grados más altos de la belleza natural; pero hay que advertir que en él se unen los elementos espirituales a los físicos, siendo, por tanto, su belleza, no puramente física, sino psico-física o espiritual y material a la vez. El movimiento libre, la expresión de la fisonomía o de las actitudes del cuerpo, los hechos voluntarios y otras circunstancias análogas que influyen no poco en el valor de la belleza de estos seres, débense a la aparición del espíritu en ellos, y son en rigor manifestaciones de la belleza espiritual.

Limitándonos a los elementos físicos de la belleza de los animales (y prescindiendo de las excelencias de su organización interna, que mientras no se revelen en su forma, no constituyen belleza), hallamos en ellos las mismas excelencias que en la planta, aumentadas con el movimiento libre, y las diversas expresiones que ofrece el animal según el estado de su ánimo. La elegancia, regularidad y gracia de las formas, los colores que ostentan, la viveza o majestad de los movimientos, el vuelo en ciertas especies, la voz en otras, son elementos que contribuyen a la belleza de los animales. También ofrecen estos seres bellezas de conjunto, pero más escasas y menos importantes que en los anteriores. Es de observar asimismo que en los animales no se manifiesta lo sublime; en cambio aparece lo cómico, pero debido a la actividad espiritual del animal.

La observación anteriormente hecha de que en los seres naturales el grado de belleza no coincide con el de perfección, se aplica con especialidad al reino animal. Los órdenes inferiores de éste suelen aventajar en belleza a los superiores. Multitud de zoófitos y equinodermos, la mayoría de los moluscos y gran número de articulados ofrecen formas más elegantes y regulares, colores más brillantes y vivos que muchos animales vertebrados, colocados muy por cima de aquellos en la escala zoológica; y aun dentro de los vertebrados, superan en belleza las aves a la mayor parte de los mamíferos, y entre estos los que se reputan como más superiores (los monos, por ejemplo), son inferiores en belleza a otros que ocupan en la escala lugar muy bajo.

El hombre, físicamente considerado, constituye el grado superior de la belleza animal, no solo por la proporción admirable de sus formas, y la variedad, riqueza, agilidad y gracia de sus actitudes y movimientos, sino por la movilidad y expresión de su fisonomía, que tan vivamente retrata el estado de su alma.

En la belleza física humana hay que considerar la oposición de sexos y la variedad de razas. La primera se observa en casi todos los animales; pero en el hombre, la distinción sexual es quizá más profunda que en ninguno de aquellos. Por regla general, el varón aventaja a la mujer en la proporción y majestad de las formas, distinguiéndose en cambio aquella por la gracia y delicadeza de las suyas. Con respecto a las razas, obsérvese en ellas una escala gradual de belleza, caracterizada principalmente por el color de la piel y del cabello y la regularidad de las facciones, y en la cual se advierte una ascensión creciente desde formas que confinan con las de los animales irracionales (razas negras) hasta el bello tipo de las razas blancas superiores (indo-europeas y semíticas). Dentro de éstas razas hay variedad de sub-razas distintas, y de tipos nacionales, provinciales y aun locales, notablemente diversos bajo el aspecto estético.

La belleza de los objetos espirituales ofrece los mismos caracteres fundamentales que la de los físicos; pero estos caracteres varían por no manifestarse en formas que afecten inmediatamente a los sentidos. De aquí que los términos con que se designan las cualidades y elementos de la belleza física, se hayan de emplear con muy distinto valor al aplicarse a la espiritual, pues ni la forma de ésta es lo mismo que la de aquélla, ni tampoco la armonía, el orden, la regularidad, etc., toda vez que términos semejantes sólo pueden aplicarse con un valor metafórico a fenómenos que no se dan en el espacio ni afectan a los sentidos.

Toda belleza espiritual se refiere necesariamente al pensamiento, al sentimiento o a la voluntad en cuanto se manifiestan en hechos, esto es, en cuanto son actividades del espíritu. Estas facultades, abstractamente consideradas, no son bellas ni feas, y sólo parecen tales cuando están en ejercicio, la belleza del espíritu reside, pues, en su actividad en cuanto se traduce en hechos, o lo que es igual, se refiere siempre a la vida de los seres dotados de facultades psíquicas.

La fuerza, manifestada en extensión e intensidad, es uno de los principales elementos de la belleza espiritual. Por eso son bellos los pensamientos profundos, los sentimientos poderosos y fuertes y la voluntad inquebrantable y firme.

La belleza del espíritu reside, o en la forma y dirección de la actividad, o en los productos de ésta. En este último sentido hablamos cuando decimos que son bellas ciertas verdades de la ciencia, ciertos conceptos o ideas puras de la razón o del entendimiento, que no son, en suma, sino productos o actos de estas facultades, cuya belleza reside no pocas veces en la forma dada por el espíritu a la verdad descubierta (el binomio de Newton, por ejemplo), o a la idea contemplada (en cuanto se representa en una imagen).

La belleza espiritual comprende dos grados: belleza del espíritu animal y belleza del espíritu humano. La primera es inferior a la segunda, porque la libertad del espíritu animal es puramente sensible y su

inteligencia también, careciendo además de razón y de conciencia moral. Esta belleza puede ser intelectual o sensible, pero no moral, porque el animal no tiene moralidad (39).

La belleza del espíritu humano es intelectual, sensible y moral. La inteligencia es bella como actividad en su libre dirección y en la formación del conocimiento, es decir, en cuanto se manifiesta en profundos pensamientos y elevadas ideas.

La fuerza creadora en la fantasía, el discernimiento agudo y la penetración en el entendimiento, la clara intuición en la razón, al traducirse en los hechos que pueden llamarse intelectuales, constituyen los elementos estéticos de la facultad a que nos referimos.

Pero donde mejor se muestra la belleza espiritual es en la vida del sentimiento y de la voluntad, esto es, en las determinaciones de estas facultades. En los afectos del corazón, en el amor, en la bondad, en el valor, en la abnegación, es donde reside el más alto grado de belleza espiritual y el que más altas inspiraciones ofrece al Arte. No es menor la perfección estética de la voluntad cuando realiza el bien por puros y nobles motivos, o cuando, puesta al servicio de una elevada idea y unida a fervoroso sentimiento, engendra esos actos, no ya bellos, sino sublimes, que se llaman heroicos. Cuando la belleza del sentimiento y la de la voluntad se unen en un sólo hecho, se encuentra realizado el grado más alto de la belleza espiritual. La heroica abnegación de los mártires, los rasgos sublimes que el amor ofrece en todas las edades, son manifestaciones altísimas de este género de belleza que aventaja a las más excelentes que la naturaleza nos presenta.

Como lo psicológico y lo físico están en el hombre íntimamente unidos, en rigor no puede decirse que en este mundo exista la belleza espiritual pura (40), por lo cual la división que hemos hecho tiene algo de abstracta. Cabe, sin embargo, que la belleza corporal y la espiritual estén separadas realmente, pero la belleza espiritual no se manifiesta sin alguna forma sensible y corpórea (41).

Cuando la belleza espiritual y la corporal o física se unen en un mismo objeto, se origina una belleza compuesta, que es el más alto grado de la belleza humana (*mens sana in corpore sano*).

La belleza espiritual puede ser de conjunto como la física, naciendo en tal caso de la oposición o de la concordancia de caracteres, afectos, ideas y voluntades. Esta oposición o concordancia pueden producir un efecto estético a la manera que un conjunto de objetos físicos.

La lucha y oposición entre personajes humanos, realizada en formas bellas, da lugar a un género especial de belleza a que se llama dramática. No carece de ella en cierto modo la misma naturaleza, pero el carácter peculiar de lo dramático es en realidad la lucha entre fuerzas inteligentes y libres, resuelta armónica o inarmónicamente, en cuyo último caso la belleza dramática produce los efectos de lo sublime y recibe el nombre de trágica. Toda la vida humana, tanto la de los individuos como la de las colectividades, ofrece a cada paso este género de belleza, que constituye el encanto y atractivo propios de la Historia.

Por último, considerando reunidos en un sólo conjunto todos los aspectos de la realidad, (la naturaleza material como la espiritual) y reconociendo la cantidad inmensa de fuerza y de vida, de materia y de

inteligencia que en el universo entero se revela en armónica y grandiosa forma, hallaremos una belleza total, que abraza en conjunto todo cuanto existe, y que es la belleza del Universo o del Cosmos, grado supremo de belleza a que podemos llegar dentro de la experiencia. Las grandes leyes mecánicas, físicas y químicas del mundo material, las del mundo moral o espiritual, los fenómenos generalísimos que ofrecen, el primero en lo que se llama la vida universal de la materia, el segundo en la historia, tales son los elementos de esta total belleza, que por la dificultad de encerrarse en forma adecuada podría calificarse de sublime, si no fuera porque en su vasta y grandiosa armonía no se advierte el desorden que a lo sublime caracteriza.

Recorrido de esta suerte a grandes rasgos el ancho campo de la belleza del mundo, queda terminado el estudio objetivo de la belleza, y fáltanos solamente, para completar este trabajo, examinar los efectos de lo bello en el espíritu del hombre y ocuparnos en el estudio de la belleza debida a la actividad humana, esto es, de la belleza artística, lo cual será objeto de las lecciones siguientes.

Lección IX.

Efectos que causa la belleza en el espíritu del hombre. -Juicio y sentimiento de lo bello. -Caracteres de la emoción estética. -Idea de lo bello. -La belleza ideal. -Intervención del entendimiento y la fantasía en su producción.

Todo objeto bello contemplado por el hombre (42) afecta primera e inmediatamente a su sensibilidad, cualquiera que sea el género a que pertenezca (43). Esta impresión sensible, transmitida al espíritu, produce una emoción o sentimiento, a que luego sigue un juicio, mediante el cual afirmamos que el objeto es bello. Si queremos analizar las causas de la emoción sentida, esto es, saber qué cualidades especiales hay en el objeto que producen tal emoción, y una vez descubiertas y observadas en varios objetos las reunimos en un concepto o noción, habremos formado la idea de lo bello (lo que propiamente se llama belleza), esto es, el concepto o representación racional de las cualidades que constituyen lo bello.

Que la sensación física y la emoción preceden al juicio en la percepción y apreciación de lo bello es indudable, pues no decimos que el objeto es bello sino porque nos ha causado la emoción que llamamos estética. Pero por razón del hábito, la emoción o sentimiento y el juicio casi se confunden en un momento indivisible, y el acto de sentir lo bello y de calificarlo parecen simultáneos, aunque en realidad sean sucesivos. Sensación, emoción o sentimiento, juicio; tales son, en su orden de manifestación, los elementos que constituyen la impresión estética.

La sensación y el sentimiento de lo bello no pueden confundirse, por más que coincidan en repetidas ocasiones. Sin entrar aquí en consideraciones metafísicas y biológicas acerca de la naturaleza y relación de lo físico y lo psicológico, y sin desconocer tampoco la íntima y constante relación que entre ambos existe, podemos afirmar, sin embargo, que la emoción estética, aunque motivada u ocasionada siempre por la sensación, ni se confunde con ésta, ni por ella es causada en muchos

casos. En las bellezas del orden espiritual esto es innegable: una bella acción, un pensamiento bello, ningún placer causan en el ojo que contempla la primera, ni en el oído que escucha la emisión del segundo. El ojo y el oído son en ambos casos ocasión y condición necesarias para que la emoción estética se produzca, pero no la causan. Ninguna relación de conveniencia o agrado puede hallar la fisiología entre estos sentidos y aquellos objetos.

Aun en los mismos objetos físicos, esta distinción es evidente. La impresión agradable que la música causa en el sentido del oído jamás se confunde con la emoción que produce en el ánimo, por más que ésta en general no se produzca si el oído no encuentra agrado en los sonidos que lo hieren. La vibración sonora determina en este caso una impresión grata en el sentido; pero esta impresión no es más que la ocasión para que se produzca el sentimiento estético.

De igual manera los colores producen una impresión agradable en el sentido de la vista, pero que no se confunde con la emoción estética causada por el objeto en que se hallan (44).

La emoción estética no es, pues, el agrado sensual, ni es causada, sino motivada, por los sentidos. Cuando el objeto bello es percibido por éstos, el espíritu goza y se recrea con la contemplación de perfecciones y excelencias del objeto que los sentidos perciben, pero no siempre estiman, y que en realidad residen, no en las simples impresiones sensibles, sino en la combinación que de éstas hacemos para formar la representación o imagen del objeto.

Así, cuando oímos una pieza de música, no son las vibraciones sonoras las que inmediatamente causan la emoción estética, sino el ritmo y armonía que en ellas percibimos, los sentimientos que expresan, etc., todo lo cual es obra de la actividad de nuestro espíritu aplicada a la interpretación y apreciación de las vibraciones. Y si contemplamos un objeto que perciben nuestros ojos (por ejemplo, una flor), donde la belleza aparece no es en el conjunto de impresiones sensibles que los nervios ópticos nos transmiten, sino en la imagen que formamos, componiendo, asociando y combinando estas impresiones. El placer que experimentan los ojos al ver un objeto, se reduce al grado de intensidad y claridad de la vibración luminosa, o a la calidad y combinación de colores; como el placer del oído se debe al número, intensidad, etc., de las vibraciones; pero tales placeres son muy distintos de los que en el alma despiertan los objetos vistos o los sonidos escuchados.

La imagen interna (ideal) del objeto, producida mediante la impresión causada por éste en los sentidos, es por tanto la verdadera e inmediata causa de la emoción estética que según esto tiene más de subjetiva y espiritual que de sensual y objetiva. Pero esta imagen varía según el género de impresiones producidas por el objeto, lo cual nos asegura de que hay en la belleza un elemento real y objetivo, existente fuera de nosotros, por más que no podamos determinar con entera precisión hasta dónde llegan en la emoción estética la acción de los elementos reales del objeto y la de nuestras propias facultades.

La emoción estética afecta juntamente a la inteligencia y a la sensibilidad, siendo, por regla general, la armonía del objeto la cualidad que más impresiona a la primera y su vida y expresión las que causan

placer a la segunda. La emoción intelectual y la sensible o afectiva se producen simultáneamente y predominan según la naturaleza del objeto. Así, las bellezas del orden intelectual, aquellas en que se revelan idea y pensamiento, afectan más a la inteligencia que las bellezas físicas, que principalmente impresionan a la sensibilidad.

La emoción estética, como todas las emociones, es indescriptible, y fuera vano empeño tratar de decir en qué consiste. Sólo cabe indicar que se compone de una mezcla de admiración y de amor que nada tiene de impura ni de interesada.

No es el apetito de la posesión que suele caracterizar a otras emociones, ni se funda tampoco en nada interesado. Este desinterés, esta pureza, constituyen, como en otro lugar hemos dicho (Lección IV), su carácter predominante, y la distinguen de las emociones producidas por lo agradable, lo bueno y lo útil; pues ni se funda en una satisfacción sensual, como la producida por lo primero, ni en la consideración de conformidad con un fin, que nos interesa personalmente, como las engendradas por lo útil y lo bueno (45).

Por eso es desinteresada, pues los objetos buenos, útiles o agradables son apreciados por la satisfacción que reportan, por el servicio que pueden prestar, y el objeto bello lo es sin tales motivos y la emoción que produce no va necesariamente acompañada de deseo (46).

Como hemos dicho al formar el concepto de la belleza, la emoción estética se distingue también por no requerir ningún concepto previo. El objeto bello nos impresiona sin necesidad de saber si conforma con tal fin o tal ley, como lo bueno, o si satisface una necesidad o un placer, como lo útil o lo agradable. Por eso la emoción estética no es consecuencia de un juicio, sino que se produce inmediatamente que el objeto es percibido.

Como antes hemos dicho, a la emoción estética sigue el juicio estético, por el cual afirmamos, fundándonos en ella, que es bello el objeto contemplado. Este juicio es subjetivo, por tanto, y como fundado en una emoción puede doblegarse a multitud de circunstancias personales y fortuitas. Por eso varía, según la condición, cultura, estado, etc., de los individuos, no obstante existir en todos la idea de lo bello.

La idea de lo bello, fundamento del juicio objetivo de lo bello, supone ya un proceso intelectual distinto de la emoción estética, y es debida a un análisis experimental.

Una tendencia ingénita a buscar las causas de todas sus emociones lleva al hombre a indagar qué cualidades de los objetos son las que producen la emoción estética, para lo cual no tiene otro medio que comparar los objetos que llama bellos, porque causan esta emoción, con los que no la causan, y ver qué cualidades poseen los primeros y faltan en los segundos. Hecho esto y reunidas estas cualidades por medio de la abstracción y la generalización, se obtiene una noción común o idea representativa de una cualidad general de los objetos, a que se llama belleza.

Esta idea o noción de lo bello sirve después de tipo y criterio para juzgar el grado de belleza de los objetos.

Dueño el hombre de la idea de lo bello y contemplándola en sí misma como idea pura y con abstracción de los objetos en que la ve realizada, le es fácil concebir una belleza perfecta, un tipo ideal de lo bello, con

arreglo al cual aprecia las bellezas reales. Para esto no necesita hacer otra cosa que separar mentalmente las cualidades bellas de los límites e imperfecciones que las acompañan, y reuniéndolas en una noción común, formar el tipo ideal de belleza de cada orden de objetos, el cual, tal como es concebido, no se halla en la realidad, esto es, no se descubre en ningún objeto particular, pero los caracteres que lo constituyen existen distribuidos en todos los objetos. Este género de belleza, a que se llama belleza ideal, tiene, pues, una existencia meramente subjetiva, y puede definirse, diciendo con Arteaga que es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos.

La belleza ideal no es sólo un concepto abstracto que se refiere a la belleza considerada en general, sino que se aplica a todos los géneros de la realidad.

Así hay un tipo ideal de belleza humana, de belleza de cada reino natural, de cada especie, etc., y este tipo es el modelo a que el hombre trata de ajustarse cuando intenta, como después veremos, producir nuevas bellezas.

La concepción de la belleza ideal no es obra exclusiva del entendimiento, sino también de la fantasía. El procedimiento intelectual antes expuesto, por medio del cual formamos la noción de la belleza ideal, llega a ser rapidísimo, tanto por efecto del hábito, como por el auxilio que le prestan la intuición o percepción sensible y la acción de la fantasía. Pero este procedimiento sólo alcanzaría a formar una noción abstracta de la belleza perfecta, que no tendría valor práctico, si la imaginación o fantasía no se encargara de encarnar en formas o imágenes sensibles los tipos concebidos.

Con efecto, formado por el entendimiento el tipo abstracto de belleza perfecta, a que antes nos hemos referido, la fantasía, por medio de su poder creador, lo encarna en una imagen o figura sensible, que, conformando en lo esencial con el objeto real a que corresponde, carece de las imperfecciones de éste, en cuanto es posible. Por ejemplo: reunidas por el entendimiento en una noción común todas las cualidades que constituyen la belleza de un caballo, la fantasía se representa la imagen de un animal de esta especie, que las reúne todas, careciendo de las imperfecciones que se advierten en los caballos que conocemos en la realidad, y esta imagen de un caballo perfecto, encarnación o forma sensible del tipo ideal concebido por el entendimiento, se convierte en modelo de belleza de este género de animales, y sirve de norma y criterio para apreciar la belleza de los caballos que realmente existen.

La belleza ideal es, pues, un producto del entendimiento y de la fantasía. Es un arquetipo de perfecta belleza representado en formas sensibles interiores, que sirve de criterio para juzgar las bellezas reales, y de modelo para producir la belleza artística, como veremos después.

Lección X.

Producción de la belleza por el hombre. -La imaginación o fantasía como

facultad creadora de lo bello. -Límites de esta creación. -Producción exterior en forma sensible de la belleza subjetiva o ideal. -Elementos que en ella intervienen. -SU resultado: la belleza. artística.

Como hemos visto en la lección anterior, el hombre, sirviéndose del entendimiento y la fantasía, puede concebir y representarse bellezas que fuera de él no tienen existencia real, imaginando los tipos perfectos de lo bello, que reciben el nombre de belleza ideal. Pero no se limita a esto la actividad creadora del espíritu humano, pues además de concebir estos tipos perfectos, reproduce fielmente en interiores representaciones subjetivas (imágenes) todos los objetos bellos que en la realidad contempla, y también produce y crea libremente objetos idénticos o análogos a éstos, pero que no ha visto ni existen, u objetos que, asemejándose en lo esencial a los reales, se distinguen de ellos en multitud de circunstancias, y son, por tanto, arbitrarias y caprichosas concepciones de la mente.

La facultad del espíritu, encargada de esta función, a la vez reproductora y creadora, es la imaginación o fantasía, y su estudio tiene extraordinaria importancia en la Estética, como quiera que contribuye poderosamente, no sólo a la producción de la belleza ideal, sino a la de la belleza artística.

La fantasía posee, en efecto, la maravillosa propiedad de formar imágenes de los objetos reales, con tales caracteres de verdad, que sus creaciones se confunden con las de la naturaleza. En el mundo interior y subjetivo que la fantasía crea, se producen las imágenes sensibles, según las formas generales con que los objetos son producidos en la naturaleza: espacio, tiempo y movimiento. Pero es de advertir que en la fantasía se dan un espacio, tiempo y movimiento propios que no están en continuidad ni en relación íntima con el espacio, tiempo y movimiento naturales, si bien se someten a las mismas fundamentales leyes. Así nos representamos en la fantasía modos y formas de espacio, tiempo y movimiento que en la naturaleza no se hallan determinadamente, pero que están sometidos a las leyes generales de estas formas naturales. Muéstrase en esto que, si bien en la fantasía se unen y compenetran lo natural y lo espiritual, predomina siempre el elemento espiritual caracterizado por la libertad de sus creaciones y actos, a cuyo carácter de libertad se somete lo sensible representado fantásticamente, si bien no por esto son en absoluto y en lo esencial quebrantadas las leyes naturales.

Nótase, además, que en virtud de esta libertad del espíritu, no pocas veces son producidos los objetos en la fantasía de un modo arbitrario y sin la continuidad con que se dan en la naturaleza, produciéndose partes separadas del todo (bustos, troncos, cabezas sueltas), y partes de objetos diversos unidas entre sí caprichosamente (monstruos y quimeras).

Esta misma libertad de la fantasía la permite, (como indicamos en la lección anterior) representar los bellos objetos reales, exentos de las imperfecciones y límites que los acompañan, concibiendo así la belleza ideal; esto es, los tipos perfectos de lo bello, la belleza sin límite ni imperfección, no como es, sino como debiera ser.

De aquí se desprende que la fantasía puede ser reproductora o creadora. Con efecto, limitase en ocasiones a representar fielmente los objetos reales que no están presentes a los sentidos (en lo cual se

relaciona íntimamente con la memoria), siendo, en tal caso, simplemente reproductora. Pero otras veces se representa objetos que no han sido percibidos por los sentidos, y por tanto crea verdaderamente.

Esta creación fantástica puede ser de varios modos, a saber:

1°. La fantasía puede limitarse a representar un objeto enteramente igual a los que la realidad ofrece, pero que, como tal objeto individual y determinado, no ha sido percibido experimentalmente. Por ejemplo: cuando nos representamos un perro, igual a todos los de su especie, pero que no es reproducción de un perro determinado que hemos conocido.

2°. La fantasía puede representar todo género de combinaciones de objetos reales o imaginarios, sin que en el primer caso correspondan dichas combinaciones a una realidad efectiva, aunque estén formadas a semejanza de las que se producen en la realidad. Cuando los objetos combinados no son reales, su combinación se asemeja, sin embargo, a las que la realidad ofrece. Así, imagina la fantasía paisajes, sucesos de la vida humana, representaciones de mundos desconocidos, lugares de la vida de ultratumba, etc.

3°. La fantasía puede representar partes aisladas de los objetos reales que en el mundo no se presentan así (bustos, cabezas sueltas, etc.), combinaciones de objetos que en la realidad no se combinan (centauros, sirenas, dragones, sátiros, etc.), figuras tomadas de la realidad, pero alteradas en sus proporciones o engalanadas con excelencias o afeadas con imperfecciones que no poseen, pero que están tomadas de lo real (caricaturas en el primer caso, ángeles, amorfillos, en el segundo, demonios y furias infernales en el tercero).

4°. La fantasía puede representar objetos reales idealizados, ora porque aparezcan despojados de sus imperfecciones, ora por reunir en un sólo objeto excelencias y bellezas que sólo suelen hallarse esparcidas en varios, ora por dar mayor extensión y proporciones a las que en realidad tenga, etc. Los tipos ideales y perfectos de belleza que conciben el escultor, el pintor, el poeta épico o dramático y el novelista, son productos de este género de creación, que es el más importante en el Arte.

5°. Por último, la fantasía puede representar en formas sensibles objetos ideales y abstractos (propiedades del alma, ideas puras, conceptos científicos, etc.), personificándolos en formas y figuras materiales que puedan significarlos por alguna razón de analogía o semejanza. Ejemplos de esto son las figuras geométricas, los símbolos y alegorías, los jeroglíficos, las figuras literarias o tropos, etc. En tales casos, la fantasía recibe el nombre de *schemática*.

Esta acción reproductora y creadora de la fantasía se extiende a todos los órdenes de la realidad, y ejerce intervención poderosa en la vida entera; pero, circunscribiéndola aquí a lo que nos interesa, esto es, a la libre reproducción y creación de lo bello, hallamos que es autora de un verdadero mundo de belleza que podemos llamar fantástica, subjetiva o ideal, y que sólo tiene realidad en nuestro espíritu. En este mundo vemos simplemente reproducida la belleza real, o idealizada, esto es, libremente modificada y trasformada, pero siempre dentro de ciertos límites. Con efecto, fijándonos en el análisis anterior, podemos observar que la acción de la fantasía se limita a crear combinaciones y modificaciones de formas que pueden llegar a ser verdaderas formas nuevas; pero que de ahí no pasa,

y siempre se somete a las leyes fundamentales de la realidad. En sus más libres y caprichosas producciones, la fantasía no hace más que suprimir o aumentar ciertas cualidades en los objetos, o combinar partes diversas de los mismos, o alterar y modificar sus formas. Así produce tipos ideales de lo bello o de lo feo, por ejemplo, acumulando en un objeto imaginario excelencias o deformidades; crea monstruos reuniendo en una imagen partes de seres distintos (por ejemplo, las del caballo y del hombre en el centauro); pero nunca traspasa los límites infranqueables de la realidad, ni hace otra cosa que trabajar sobre los materiales que la experiencia le proporciona.

Pero como quiera que la belleza es pura forma, la fantasía puede verdaderamente crearla, y con efecto la crea. Hay, pues, una belleza creada por el hombre, distinta de la creada por la naturaleza, aunque relacionada con ella. ¿Cabe que esta relación sea tan íntima que la belleza ideal o subjetiva llegue a ser real? ¿Puede la actividad humana salir de lo puramente interno y producir en el mundo real belleza objetiva? He aquí la cuestión que inmediatamente se nos ofrece, y que nos lleva al examen de la belleza artística.

Para resolverla conviene tener en cuenta, no solo la existencia de la facultad creadora que dejamos expuesta, sino un carácter especial de la emoción estética que aún no hemos indicado y que se relaciona con dos tendencias ingénitas en el hombre, que constituyen los fundamentos psicológicos e históricos del Arte bello. Aquel carácter es la fecundidad de la emoción estética; estas tendencias son el espíritu de imitación y el instinto social.

La emoción estética es fecunda, o lo que es igual, despierta en el hombre un deseo irresistible de producir bellezas análogas a las que en la realidad contempla, deseo que es la expresión de la influencia de lo bello en la voluntad. Pero este deseo es debido, tanto a la emoción, como a una de las tendencias precitadas: el instinto de la imitación.

En este instinto, cuyo origen es de difícil explicación, y que hallamos en los hombres más incultos, en las razas más primitivas, en la infancia y aun en ciertos animales superiores (47), se encuentra el principal origen y fundamento de la actividad artística. Ese afán de imitarlo todo, de reproducir cuanto vemos, de crear al modo de la naturaleza, nos lleva irresistiblemente, cuando la emoción estética se ha apoderado de nosotros, a crear nuevas bellezas análogas o quizá superiores a las que la realidad nos ofrece, a reproducir en formas sensibles la belleza que contemplamos.

Pero no hay que olvidar que, a la vez que contemplamos la belleza real, concebimos la ideal y creamos en nuestro interior mundos de belleza. Y como quiera que el instinto social, antes citado, nos impulsa a exteriorizar todo lo que en nosotros se produce, a comunicar a los demás hombres lo que pensamos y sentimos; de aquí que por un lado la emoción estética y el instinto de imitación nos impelen a convertirnos en imitadores de la naturaleza, creando bellezas análogas a las suyas; por otra parte, la fantasía, ofreciéndonos tipos ideales y libres y caprichosas formas de lo bello, nos induce a aventajar con nuestras creaciones a la misma naturaleza; y por otra, el instinto social nos insta a comunicar a los demás hombres los frutos de nuestra actividad creadora,

a encarnar en formas exteriores y sensibles nuestras ideas, y a buscar, como premio de nuestros afanes, el aplauso y la estimación de los que viven con nosotros, y acaso de los que vivirán después. De suerte que todos estos elementos -la fecundidad de la emoción estética, la acción creadora de la fantasía, el instinto de la imitación y el instinto social-, contribuyen a que el hombre trate de encarnar en formas sensibles exteriores la belleza ideal que contempla, ora sea simple reproducción de la real, ora libre creación de la fantasía, originándose de aquí la manera especial de actividad que se llama artística, y que aplicada a la producción de la belleza engendra el Arte bello, como dejamos dicho en la lección II, donde, por vía de preliminar, anticipamos algunas consideraciones acerca del Arte.

Pero si todas las causas referidas cooperan a la producción de la belleza artística, su motivo determinante, su causa ocasional es en realidad la emoción estética. Lo bello engendra lo bello; la contemplación de la belleza es la que, determinando en el hombre ese estado de sobreexcitación de sus facultades afectivas que se llama entusiasmo, y produciendo luego esa exaltación de sus facultades creadoras, que se llama inspiración, lo impulsa, primero a concebir nuevas y acabadas bellezas, y después a producirlas en formas exteriores y sensibles, auxiliada en esto muy eficazmente por el instinto social. Inútil es decir que, además de esto, se requieren en el hombre las cualidades especiales que constituyen al artista, la capacidad que no puede dar por sí sola la contemplación de lo bello; pero estas cualidades, esta capacidad, no pasarían de simples potencialidades si no las pusiera en ejercicio, si no las despertara a la vida la emoción estética, unida a los demás elementos que dejamos expuestos.

Llegado el hombre a este grado de exaltación de su entusiasmo y de sus facultades creadoras, resuelto a convertir en belleza real y objetiva la que existe en su mente, fáltale sólo encontrar un material sensible en que pueda encarnar sus concepciones. Este material se lo suministran de consuno la naturaleza y su ingenio; aquélla, poniendo a su disposición materias susceptibles de ser modificadas y transformadas, de recibir nuevas formas por ministerio de la actividad humana; éste, dándole, la destreza suficiente para llevar a cabo esta transformación. La mayoría de las sustancias materiales, los sonidos, la voz humana, son otros tantos medios de que el hombre dispone para revestir de formas exteriores la belleza que concibe; dueño de ellos, merced a su destreza, en ellos va traduciendo sus bellas ideas, y de esta suerte, lo que era sólo fugitiva creación de su mente, lo que, ignorado de los demás hombres, había de morir con él, adquiere vida y cuerpo, se graba en formas duraderas y visibles, y se trueca de belleza subjetiva en objetiva, de ideal en real. Entonces, al lado de la naturaleza creadora, compitiendo con ella, y a veces aventajándola, aparece el hombre, creador a su manera; al lado de las bellezas naturales, aparecen las artísticas superiores en ocasiones a las primeras en perfección e idealidad; el mundo de la idea y el de la realidad se funden en uno, tomando carne la idea abstracta, trocándose en realización de lo ideal la materia bruta; y en tal momento se manifiesta, con todos sus esplendores y magnificencias, la más alta y maravillosa creación del espíritu humano: el Arte bello, la realización de la belleza

ideal en forma exterior sensible.

El Arte bello, por tanto, es el resultado de la aplicación de nuestra actividad a la producción exterior de la belleza ideal, y ésta, al encarnarse en la materia, recibe el nombre de belleza artística, que es, en suma, la unión de la belleza, ideal con la real, o mejor, la realización de la belleza ideal. La belleza artística es, pues, belleza real, pero producida por el hombre, y en tal sentido podemos dividir la belleza real (objetiva) en belleza natural (producida por la naturaleza) y artística (producida por el hombre).

Estos dos géneros de belleza difieren por sus condiciones como por su origen, pero en lo esencial son análogos. Con efecto, si recordamos la doctrina expuesta acerca de la belleza ideal (de la cual es realización la artística), veremos que ésta se somete a las leyes generales de la naturaleza, pero usando de la libertad propia del espíritu en la forma que hemos expuesto en el debido lugar. Así es que la belleza artística ofrece objetos que en la naturaleza no se hallan, y cuando representa los objetos naturales suele idealizarlos; esto es, engalanarlos con nuevas perfecciones, que no poseen, o despojarlos de las imperfecciones que tienen. Pero esta obra de idealización pierde mucho de su pureza al convertirse en artística la belleza ideal, por razón de los obstáculos que el material en que trabaja ofrece al artista. Por eso la obra ejecutada por éste siempre es inferior a su idea; pero, a pesar de esto, puede exceder en perfección a las obras de la naturaleza, que rara vez ofrece los tipos purísimos de acabada belleza que logra concebir y realizar el Arte, lo cual se comprende fácilmente, teniendo en cuenta los procedimientos de que se sirve la fantasía creadora.

Lección XI.

Naturaleza del Arte bello. -Su objeto y fin. -Lo expresado en el Arte. -Fuentes en que se inspira. -De lo ideal y lo real en el Arte. -De la verdad y del bien en sus relaciones con el Arte.

De la doctrina expuesta en la lección anterior se deduce que el Arte bello no es otra cosa que la realización de la belleza concebida por el hombre, el lazo de unión entre el mundo ideal o subjetivo y el objetivo o real; y como quiera que la obra del Arte se cumple trasformando la materia para encarnar en ella las ideas y representaciones fantásticas de la mente, síguese que el Arte toca por un lado (en su parte técnica o mecánica) a la naturaleza física, y por otro (en su parte conceptiva e imaginativa) al espíritu, constituyendo a la manera de una segunda realidad (material y espiritual a la vez) creada por el hombre.

El inmediato objeto del Arte (48) es la realización de la belleza ideal (esto es, concebida por el hombre) en forma sensible; pero como al representar en formas sensibles la belleza que el artista concibe, lo que hace en realidad es expresar ideas de éste, su objeto es también expresar ideas (49) al realizar belleza. Debe entenderse, sin embargo, que la expresión de ideas ha de subordinarse siempre a la realización de lo bello, pues aquellas tienen otros medios de manifestación que no son artísticos, y sólo pueden ser materia del Arte, en cuanto revestidas de

formas bellas se convierten en ejemplares de belleza ideal.

El fin del Arte es, ante todo, y sobre todo, causar en el espíritu del que contempla sus producciones la emoción estética. Y como quiera que esta pura, desinteresada y noble emoción despierta en el ánimo elevadas ideas, honestos y dignos afectos y valiosos impulsos, el fin último del Arte es la educación del espíritu humano, principalmente en su parte afectiva. Proporcionar objetos dignos y elevados al amor, a la admiración y al entusiasmo, despertar en el alma el culto de lo ideal y de lo perfecto, tales son los altos fines que el Arte puede proponerse, y en tal sentido merece ser considerado como institución verdaderamente educadora, en la amplia acepción de la palabra.

Además, en aquellas artes que, por la especial naturaleza de su medio de expresión, pueden manifestar ideas concretas, el Arte puede proponerse fines que trascienden de lo puramente estético, pero que a ello deben subordinarse. En casos tales, el Arte puede revestir de bellas formas las enseñanzas de la Ciencia, de la Religión y de la Moral, y convertirse en auxiliar poderoso de estas esferas de la vida; pero considerando siempre estos fines como secundarios, subordinándolos a su fin primero, que es la realización de la belleza, no abdicando de su propia y característica finalidad ni de su libre independencia, como pretenden los que, a nombre del llamado Arte docente, niegan todo valor a las obras artísticas que no encierran un pensamiento trascendental de cualquier género que sea.

La obra de arte, con efecto, cumple su fin con realizar lo bello, por más que ninguna trascendencia social y ningún pensamiento científico entrañe; y, por el contrario, por grande que sea la profundidad de su idea, ningún valor tendrá si no consigue producir la emoción estética. Pero no se niega por esto que, en las artes capaces de manifestar una idea concreta, cuando la bella forma encierre un profundo y verdadero pensamiento la obra ganará en perfección y en importancia, por más que no necesite de tales excelencias para ser acabada producción artística.

El error de los partidarios del Arte docente consiste en no distinguir en la obra artística la idea expresada y la bella forma que la reviste. Aunque no indiferente, bajo el punto de vista artístico, la idea, pensamiento o asunto de la composición, no es el elemento propiamente constitutivo del Arte, el cual no es más que una forma. Ciertamente que hay ideas de suyo bellas, que por sí solas son un elemento artístico; pero hay otras que, sin poseer belleza, pueden convertirse en objeto del Arte cuando se revisten de bellas formas. Como antes hemos dicho, la creación de la belleza por el hombre se limita a la forma, y a ésta ha de limitarse, por tanto, la creación artística, que en suma no es otra cosa que una aplicación especial de nuestra actividad creadora. El Arte crea únicamente formas; y cuando expresa ideas, no tanto son su objeto estas como las bellas formas en que las encarna la fantasía. Una idea puede ser objeto de la Ciencia, del Arte, de la Religión, etc., y sólo adquiere cualidad artística cuando torna las formas propias del Arte. Por esta razón, una idea de escasa importancia puede ser de gran valor bajo el punto de vista artístico, por razón de la forma que reviste; y, por el contrario, una idea trascendental, revelada en formas poco estéticas, ninguna importancia artística puede tener.

Conviene advertir, además, que si bien el Arte expresa necesariamente

ideas, la importancia y carácter de esta expresión varía mucho según las diferentes artes y los varios asuntos que éstas se proponen. Con efecto, aunque siempre lo expresado en el Arte es la belleza concebida, ideada y representada por el artista (esto es, la representación ideal, la idea de la belleza), en ocasiones el artista no se propone manifestar sus pensamientos, sino sólo reproducir libremente los objetos reales, y en otras se propone ante todo manifestar pensamientos, ideas, sentimientos, propósitos, ora directamente, ora personificándolos en figuras, sucesos, etc. Claro está que la trascendencia de la obra ha de variar mucho según estos propósitos, y según el mismo carácter de las artes, pues hay muchas que difícilmente expresan ningún pensamiento concreto.

Hay, sin embargo, algunas manifestaciones o géneros del Arte, en que la propia y sustantiva finalidad de éste desaparece o queda relegada a segundo término. Pero estos géneros, más que verdaderas artes bellas, son formas bellas de artes útiles o formas estéticas, medios artísticos de expresión, de fines e instituciones ajenas al Arte. Tal sucede, por ejemplo, con la Didáctica, donde el Arte literario se reduce a bella vestidura del pensamiento científico. En tales casos, sólo en el medio de expresión reside la belleza; no hay verdadera creación artística, esto es, creación de formas bellas de los objetos, ni finalidad estética en el estricto sentido de la palabra. Por esta razón, la Didáctica se admite entre los géneros artísticos casi por mera condescendencia, pues en realidad no es un Arte verdadero, sino una bella forma exterior del pensamiento; y el Arte, aunque pura forma, no es sólo forma exterior, sino interno-externa, ideal y sensible a la vez.

Si nos preguntamos ahora qué es lo expresado y realizado en el Arte, cuáles son las fuentes en que se inspira, debemos contestar (teniendo en cuenta lo dicho en la lección anterior) que el Arte expresa todo cuanto existe en el espíritu del hombre; realiza toda la belleza que éste concibe -ora la cree libremente, ora no haga más que reproducir la que percibe por medio de los sentidos-, y se inspira a la vez en la belleza real y en la ideal o subjetiva.

Que todo cuanto puede hallarse en el espíritu del hombre -sea pensamiento, sentimiento o volición, sea representación de la realidad exterior- puede ser expresado por el Arte (con mayor o menor extensión, según la naturaleza de las artes particulares), es cosa que no ofrece duda. El Arte abraza toda la realidad de nuestro espíritu, y a la vez toda la realidad exterior, en cuanto en éste es representada; y mas extenso que la misma Ciencia, puede buscar asuntos en lo conocido como en lo ignorado, en la verdad como en la ficción, en lo real como en lo ideal.

Pues si en esto se hallan conformes cuantos del Arte se ocupan, si admiten también que lo mismo puede éste manifestar la belleza real y objetiva que la puramente ideal, no lo están de igual modo en que el Arte pueda inspirarse legítimamente en lo que no es real y objetivo. De aquí la cuestión acerca de lo ideal y lo real en el Arte, que lleva consigo otra no menos importante, cual es la de determinar las relaciones que existen o deben existir entre lo bello y lo verdadero.

Hay quien sostiene que el Arte debe limitarse a reproducir fielmente la belleza real, que no es más que la imitación de la naturaleza, y que será tanto más perfecto cuanto más se amolde a la realidad. Esta doctrina,

llamada realista, esta exageración de un principio verdadero, entraña exigencias imposibles de satisfacer, y no es aplicable a la mayoría de las artes.

Por de pronto, la naturaleza especial de los medios materiales de que el Arte dispone, le impide reproducir con perfecta fidelidad la belleza real. Aun en las artes que mejor pueden llamarse imitativas, hay siempre un elemento ficticio indispensable. Por más que hagan el escultor o el pintor, jamás conseguirán imitar con escrupulosa fidelidad la naturaleza; otro tanto acontece al poeta, y no hay que decir lo que al músico sucede. Es más; por lo general, el exceso de perfección en la copia del natural daña al valor estético de la obra de arte; un cuadro lamido agrada menos que un lienzo tocado con franqueza y valentía; una figura de cera siempre repugna; una composición musical, nimiamente imitativa, rara vez produce buen efecto; y una reproducción descarnada de la vida real en el teatro, parece no pocas veces desprovista de carácter estético.

¿Ni cómo puede negarse que la ficción artística es, en repetidas ocasiones, más bella que la realidad? Si el escultor se limitara a copiar el tosco y vulgar modelo que tiene delante, ¿hubiera producido el arte de la escultura tantas maravillas? El pintor que quiera hacer la figura de un dios o de un héroe, ¿habrá de verse obligado a retratar a un gañán, por no serle posible copiar otro modelo? Si tal doctrina prevaleciera en toda su exageración, ¿a qué respondería la Música, que nada real ni concreto significa; para qué se había de emplear en el teatro el lenguaje métrico, por nadie usado en la realidad; ni cómo habían de ser legítimas tantas y tan bellas creaciones, puramente ficticias, con que la fantasía ha enriquecido los dominios del Arte?

Esta doctrina limita arbitrariamente la esfera del Arte. Existiendo, como existe, en nosotros, la facultad de concebir y crear nuevas bellezas -ora perfeccionando las que la realidad nos ofrece, ora combinando caprichosamente las formas de lo real-, si esta facultad engendra bellezas verdaderas, iguales, cuando no superiores a las objetivas, y si el Arte es la realización de la belleza, ¿con qué derecho se excluyen estas ficciones ideales, siendo bellas, del terreno artístico? Ciertamente que si el propósito del artista es representar objetos reales, obligado está a producirlos semejantes a lo que son en la realidad, so pena de no realizar lo que se propone; ciertamente que la fuerza de la imaginación no es tanta que sea posible representar con fidelidad objetos reales no vistos, que para pintar árboles, celajes y montañas, hay que ver estos objetos y representarlos como son, y no pintar árboles de hojas azules y montañas de bermellón; pero cuando el artista no intenta reproducir lo real, sino lo fantástico, cuando quiere pintar, en vez de hombres o animales, dioses y demonios, sífides y monstruos, lícito ha de serle moverse con libertad y crear formas y figuras caprichosas, mientras no infrinja gravemente las leyes de la realidad o de la belleza.

Claro está que el error contrario a la doctrina realista, el idealismo, que no reconoce ley alguna, que todo lo fía a la fuerza de la inspiración, que cree que idealizar la naturaleza es falsearla, que pone límites arbitrarios a la actividad artística, negando el derecho de ser representado en el Arte a todo lo que no sea perfecto, es tan digno de condenación como el realismo que hoy se pregona; pero entre ambos extremos

hay un medio razonable, que procuraremos exponer.

Hay que advertir, ante todo, que hay artes y géneros artísticos de suyo idealistas o realistas. Así la Arquitectura, la Música, y aun el Baile, que no representan ninguna realidad concreta, son necesariamente idealistas; siéndolo de igual manera la Escultura, la Pintura y la Poesía cuando representan objetos que no son conocidos por la experiencia. En cambio, la Escultura humana, la Pintura histórica, de costumbres, de retratos, de paisaje, etc., la Poesía lírica, la épico-histórica, la dramática, la Novela, son realistas por naturaleza, como quiera que sus asuntos se toman de la realidad. Las doctrinas extremas a que nos hemos referido no pueden aplicarse, por tanto, a todas las artes.

Así es que, tratándose de artes que no expresan directamente una realidad concreta, o de géneros u obras cuyo asunto está fuera de la realidad observable, la doctrina realista cae por su base, y el artista está autorizado a fantasear libremente sus creaciones, a condición de no traspasar de un modo exagerado los límites de la realidad, a los que, después de todo, está sujeto, quiera o no quiera.

Pero cuando se trata de representar objetos reales, el artista debe inspirarse en la realidad objetiva, sin perder de vista que es libre creador de belleza, y que, al reproducir la naturaleza, no la copia servilmente, sino que la reproduce con libertad e idealizándola, porque el Arte es a la vez realización de lo ideal e idealización de lo real.

Por más que haga el artista al reproducir la naturaleza, la reproduce según la concibe en su imaginación, y en esta concepción hay siempre un elemento ideal inexcusable. Un paisaje, reproducido por varios fotógrafos, siempre es el mismo; pero copiado por varios artistas, difiere notablemente en cada cuadro; porque cada artista lo interpreta a su manera, sin dejar de reproducirlo tal como es en lo esencial. Un mismo afecto humano varía en su manifestación de poeta a poeta por iguales causas. Tal paisajista da invariablemente un tinte sombrío a todos sus paisajes; tal otro, un aspecto alegre y risueño; tal poeta entiende el amor de un modo platónico y purísimo; tal otro, de una manera sensual. El modelo copiado en estos casos es siempre el mismo, y todas estas copias son en lo esencial exactas; pero al pasar por la mente del artista, el objeto ha tomado necesariamente el matiz propio del espíritu que lo refleja. Si así no fuera, ¿cómo se hablaría de estilos y maneras en el Arte?

Pero aparte de que en toda obra artística existe por necesidad (como producto que es de la libertad del espíritu) este elemento ideal y subjetivo, es cierto también que el arte supone siempre una idealización de lo real que le impone su misma naturaleza. El Arte es realización de lo bello, y excluye, por tanto, toda fealdad; la naturaleza nos ofrece en confusa mezcla lo bello y lo feo; el Arte, pues, si ha de cumplir su misión, debe llevar a cabo un trabajo de selección en la naturaleza, buscando lo bello y relegando lo feo a la condición de accidente secundario o de elemento de contraste que sirva para dar mayor relieve a la belleza.

Es más; la natural tendencia del hombre a realizar lo más acabado y perfecto, y su facultad de concebir la belleza ideal, lo llevan a representar en sus obras lo bello idealizado, esto es, despojado de sus

imperfecciones, aumentado en excelencias, concebido libremente con arreglo al tipo ideal de belleza que el entendimiento y la fantasía forman. Por eso, al producir su obra, el artista crea ejemplares de belleza perfecta (en lo posible) o reproduce los objetos reales, atenuando y oscureciendo sus defectos o suprimiéndolos por completo.

Para esto, el artista escoge sus asuntos, prefiriendo los que de suyo posean belleza a los que carezcan de ella; crea sus figuras, tomando en la naturaleza las perfecciones que los objetos individuales le ofrecen, y reuniéndolas en un tipo real e ideal a la vez: real, en cuanto es igual a los objetos reales en sus formas; ideal, en cuanto reúne perfecciones en ellos esparcidas y carece de los defectos que los afean. No se limita, por tanto, el artista a copiar el modelo, sino que éste le sirve para indicarle la pauta a que ha de someterse en la reproducción de lo real, y dentro de la cual es libre para concebir nuevas bellezas que el modelo acaso no posee. Así, el pintor o el escultor se sirven del modelo para copiar lo que sin observación sensible no se comprende ni ejecuta con perfección, por ejemplo: las proporciones del cuerpo, el color de las carnes, los juegos de luz y sombras, etc.; pero este modelo es idealizado por el artista, que le da la noble expresión que no tiene y suprime o corrige los defectos que en él nota.

Hay, pues, en el Arte un procedimiento de idealización que se manifiesta:

1°. En la elección del asunto que el artista quiere tratar y del modelo que le sirve de pauta, pues hay asuntos que poseen por sí belleza, otros que sin poseerla pueden adquirirla al revestirse de forma artística, y otros que por naturaleza son repulsivos al Arte, y de los cuales debe huir el artista, aconteciendo lo mismo con los modelos.

2°. En el aspecto o punto de vista bajo el cual se consideran el asunto y el modelo, en los cuales se debe buscar el rasgo característico, el momento apropiado, el especial aspecto que han de aprovecharse para la obra de arte.

Así, el paisajista busca cuidadosamente el sitio desde el cual ofrece el país aspecto más bello, la hora o la estación más apropiadas para reproducirlo, etc., en suma, lo que pudiera llamarse el momento estético del objeto.

3°. En las modificaciones que impone el artista a los objetos al representarlos en formas sensibles, ora suprimiendo sus defectos, ora añadiéndoles perfecciones, ora combinándolos de maneras diversas, debiendo tenerse en cuenta que, cuando el artista aspira a representar objetos reales, este trabajo de idealización no ha de traspasar los límites de lo real, esto es, no ha de producir objetos que no existan ni puedan existir siquiera, en la naturaleza, o lo que es igual, sean verosímiles o posibles.

El artista, pues, debe inspirarse en la naturaleza y someter sus concepciones a las leyes de ésta, guardando constante respeto, si no a la verdad, cuando menos a la verosimilitud (50), estudiando los modelos vivos y no fiándose por completo de la imaginación. Pero al mismo tiempo, no ha de copiar servilmente la naturaleza, sino que ha de concebirla y representarla con libre idealidad, interpretándola, más que copiándola, creando ejemplares de perfecta belleza, eligiendo en la realidad los

objetos, rasgos y momentos más bellos, dejando en la sombra o usando sólo como contraste lo feo, prefiriendo lo expresivo y lo característico a lo indiferente; en suma, idealizando lo real sin desconocerlo o negarlo arbitrariamente, sin perder de vista que lo real y lo ideal son fundamentalmente lo mismo, pues lo ideal no es otra cosa que lo real perfeccionado por la operación abstracta del entendimiento y la representación sensible de la fantasía.

Fácil es ahora determinar las relaciones que deben existir entre el Arte y la verdad. Después de lo dicho resulta evidente que la verdad, en su estricto sentido, no es exigible al Arte; es más, que no habría Arte posible con tal exigencia.

Multitud de obras artísticas descansan en una ficción, esto es, en la representación de objetos determinados que no existen. Tal sucede, por ejemplo, en las obras dramáticas. Si lo bello y lo verdadero fueran lo mismo, si el Arte no pudiera representar lo que no existe concretamente, el Arte sería imposible.

Como quiera que lo bello ideal existe sin ser verdadero (pues el tipo ideal no corresponde a un objeto determinado existente), el Arte requiere cierta libertad en este punto, es decir ha de poder representar objetos que no tienen correspondencia en la realidad. Pero estos objetos ficticios han de someterse a las leyes de lo real, han de ser posibles, y en esta posibilidad descansa la única verdad exigible al Arte, la verosimilitud, que consiste en que los objetos representados artísticamente, si en efecto no existen, puedan existir, sean posibles, quepan en la naturaleza. Bajo estas condiciones la ficción artística puede ofrecer verdad, la verdad artística, que no es igual a lo que generalmente se llama verdad (51).

Otra cuestión que ocurre al tratar de lo que el Arte expresa es la de saber si el Arte puede ponerse en contradicción con el bien moral, y si el mal puede ser objeto artístico. Sin negar la distinción esencial que existe entre lo bueno y lo bello, fuerza es reconocer que el mal supone un desorden y perturbación, y por tanto no es bello ni puede ser fuente de inspiración del Arte (52). Además, siendo el fin de éste perfeccionar la educación del espíritu, faltaría a él si se propusiera la idealización y embellecimiento del mal, sobre todo, del mal moral. Esto no quiere decir que el mal no pueda ser representado en el Arte, principalmente en las obras que tienen por asunto la vida humana; pero al representarlo, no ha de aparecer embellecido y realzado, ni constituir un elemento estético, sino que ha de servir de contraste que ponga de relieve la belleza y excelencia del bien. Mas no ha de exigirse al Arte (como algunos pretenden) que tenga siempre un fin moral, lo cual fuera incurrir en el error de los defensores del Arte docente; basta con que no se proponga un fin inmoral, pues el Arte no está obligado a otra cosa que a realizar lo bello, ni es un servidor de la moralidad, sin que por esto neguemos que la obra que encierre una lección moral poseerá una excelencia más que las que de fin moral carezcan.

Lección XII.

División del Arte bello en Artes particulares. -Clasificación de éstas.

-Sus caracteres distintivos. -El Arte literario. -Sus condiciones especiales. -Su comparación con las demás Artes. -Transición al estudio de la palabra.

El Arte bello es uno en su esencia, pero se diversifica en varias Artes particulares, según el medio natural que emplea para realizar la belleza (53). Esta división, que expusimos sumariamente en la lección II, comprende las Artes ópticas (Arquitectura, Escultura, Pintura o Gráfica, Arte de los jardines, Mímica, Gimnástica y Baile), y las acústicas (Música, Declamación y Arte literario). No todas ofrecen la misma importancia estética, pues algunas casi se confunden con la industria (el Arte de los jardines), otras son simples auxiliares de artes más importantes (la Mímica y la Declamación), y otras, sobre ser muy reducido su poder creador y muy vago su carácter expresivo, no producen obras estables o permanentes (la Gimnástica y el Baile). Por estas razones, las que se estudian con más interés en la Estética, son la Arquitectura, la Escultura, la Pintura o Gráfica, la Música y el Arte literario.

La Arquitectura no es un arte puramente estético, sino mixto, pues tanto tiene de bello como de industrial. Su finalidad es doble, es decir, que atiende a la vez a satisfacer necesidades de la vida material y a realizar la belleza. Sometida a procedimientos técnicos de carácter científico, no aspirando a representar nada concreto y determinado, habiendo de subordinar sus concepciones estéticas a su fin utilitario, sirviéndose de grandes masas sólidas, y no pudiendo expresar idea alguna sino por medio del símbolo, la Arquitectura es la menos libre y espiritual de las Bellas Artes, la menos expresiva, pero también la más grandiosa.

La Escultura se sirve de los mismos materiales de la Arquitectura, pero no atiende a un fin utilitario por lo general (54). Reproduce e imita objetos reales, y puede también representar los puramente ideales; pero por razón del material que emplea, se limita a representar un objeto aislado o una reducida combinación de objetos. No pudiendo representar la luz ni el espacio en cierta amplitud, y habiendo de ceñirse a la representación de objetos físicos, su esfera de acción es harto limitada, toda vez que se restringe a reproducir cuerpos animales o humanos. El mundo espiritual, por tanto, sólo puede ser objeto de la Escultura, en cuanto manifestado en la fisonomía y el gesto, esto es, en una esfera muy reducida. Por la misma razón, tampoco expresa ideas sino en forma simbólica, ni acciones que no sean muy claras y sencillas. Aventaja, sin embargo, a la Arquitectura en valor estético, por cuanto le es dado reproducir objetos determinados y concretos, físicos o espirituales, singularmente la figura humana, que es su más adecuado asunto.

La Pintura o Gráfica (comprendiendo en ella la pintura propiamente dicha, el simple dibujo, el grabado, la litografía, etc.), se sirve de meras superficies planas, en las que representa los objetos con sólo dos dimensiones del espacio (longitud y latitud). Esta aparente limitación del espacio es, sin embargo, su mayor ventaja; pues operando con materiales más fáciles de manejar que los propios de las artes anteriores, pudiendo servirse de los colores y de la perspectiva para causar ilusión al espectador, y hallando mayores facilidades para la representación de la vida y del movimiento, su esfera de acción se extiende a toda la realidad visible, y aun al mundo espiritual, en cuanto puede manifestarse, en la

expresión de las fisonomías, en los movimientos del cuerpo y en los hechos de la vida. Todavía le queda cerrado el mundo de las ideas puras, que sólo simbólicamente representa, y el de lo divino, que tiene que representar, como la Escultura, en formas sensibles, necesariamente inadecuadas al objeto; pero nada de esto obsta para que sea la más libre, expresiva, espiritual, rica y variada de las Artes ópticas.

La Música, que se sirve de sonidos naturales desprovistos de todo valor expresivo directo, no es ni puede ser imitativa, pues ninguna relación real existe entre los sonidos y los objetos. Sin embargo, el acertado manejo de los elementos estéticos musicales (ritmo, melodía, armonía, etc.), puede producir en el ánimo ciertos estados de sentimiento muy generales y vagos, que den a la Música un carácter expresivo indeterminado. En casos excepcionales y raros, la Música es imitativa, porque reproduce sonidos naturales (el canto de las aves, el ruido del mar o del viento, el fragor de la tempestad); pero su incapacidad para representar objetos visibles e ideas y sentimientos determinados, es absoluta. Sentimientos vagos de tristeza o alegría, de placer o dolor, de entusiasmo o de melancolía, etc.; he aquí todo lo que puede expresar la Música, merced al diverso movimiento del ritmo; pero si intenta determinar el sentimiento, le es forzoso someterse a la Poesía y convertirse en traductora de las ideas de ésta. En tal caso, la Música adquiere un valor expresivo convencional, nacido de la asociación que establece el que la oye entre los vagos sentimientos que expresa y los que la Poesía manifiesta. Así, al escuchar en una ópera la voz de un cantante que revela sus sentimientos amorosos, asociamos las palabras que pronuncia a lora sonidos musicales que emite, y en los cuales ha procurado el músico que haya cierta expresión que se parezca en lo posible al sentimiento amoroso, y creemos ver en éstos una fiel interpretación de tal sentimiento; pero fácilmente se muestra lo que hay de ilusorio y convencional en esto, si se atiende a que la Música no nos indica de qué género de sentimiento amoroso se trata, y a que, acomodándola a otra letra, quizá nos parecería que expresaba todo lo contrario. Pero esta misma carencia de valor expresivo concreto da a la Música un indecible y especial encanto, porque la reviste de un carácter vago y subjetivo que ningún arte posee en tan alto grado como ella, y la hace susceptible de expresar esos vagos e indeterminados estados de sentimiento verdaderamente indefinibles, cuyo apropiado lenguaje es el musical. Nuestro mayor goce al oír música, es la facilidad con que la adaptamos a nuestro estado de ánimo, la libertad en que nos deja, la espiritualidad o idealidad que en ella encontramos, y que la convierte en verdadero lenguaje del sentimiento, pero del sentimiento separado de la idea. La Música, además, proporciona al sentido un placer independiente de la emoción estética, que no reside en la expresión, sino en la armonía de los sonidos; pero a este placer no debe subordinarse su valor expresivo, como hacen los que la reducen a la armonía (55).

El Arte literario posee cualidades especialísimas que le distinguen profundamente de los demás. Él es el único, con efecto, que en vez de buscar medios de expresión en lo exterior, los busca en el hombre mismo, sirviéndose de un órgano tan íntimamente ligado al artista como la palabra, que es el medio de expresión más perfecto de todos por ser el más íntimo con nosotros mismos, el más inmediato y el más libre, al mismo

tiempo que el más universal y sintético. Con efecto, la palabra como organismo interno-externo (espiritual-natural) de signos es el lenguaje más universal, libre y sintético que se conoce, y el más apto, por tanto, para la expresión.

Su familiaridad con nosotros, su riqueza de formas, su delicadeza y flexibilidad, hacen de ella el medio artístico de expresión más perfecto que se conoce. Por esta razón es el Arte literario el que contiene un fondo de ideas más rico, el más universal, el más libre y el más expresivo.

De aquí la inmensa superioridad de éste Arte sobre los demás, bajo el punto de vista de la expresión, pues valiéndose de un sistema de signos en que el hombre expresa y significa toda la realidad, no halla los límites que la naturaleza del medio de expresión impone a las restantes artes. Toda belleza, ideal como real; toda idea, por abstracta que sea; todo sentimiento, desde el más vago e indeterminado hasta el más concreto y preciso, puede ser expresado por el Arte literario. Narrando y describiendo, representa los hechos y los objetos tan viva y gráficamente como la Escultura y la Pintura, sin verse obligado como éstas a reproducir lo real en un momento dado del tiempo, y en un lugar limitado del espacio; antes bien, pudiendo recorrer una indefinida serie de momentos y retratar espacios inmensos. En vez de verse reducida como estas artes a expresar el espíritu en sus manifestaciones corporales, penetra en lo íntimo de la vida psíquica, y directamente la refleja, sin apelar a símbolos ni a indirectas manifestaciones. Lejos de usar un lenguaje vago e indeterminado, como la Música, se sirve de uno preciso, definido, en que cada signo encierra una idea concreta. Es más; de este lenguaje dispone como quiere, sin tropezar con obstáculos materiales, ni necesitar para manejarlo costosos ensayos y largos aprendizajes. Es, pues, el Arte literario superior por todo extremo a las artes restantes, pues la naturaleza de la palabra le permite expresar todo lo que a éstas les está vedado, y poseer al mismo tiempo la precisión y determinación de las Artes del espacio, y la libre vaguedad de la Música. A esta superioridad esencial del Arte literario sobre los demás, se une la superioridad histórica, pues la Literatura, por razón de su carácter, es la más universal de las artes, la que en todo tiempo y todo pueblo existe, la que mayor desarrollo ha alcanzado, la que más fielmente refleja el espíritu de los pueblos y de los tiempos.

Resulta, pues, que el carácter distintivo del Arte literario reside en la naturaleza de su medio de expresión, al cual debe su superioridad y la extensión que le distingue. Al medio de expresión debe también el ser igualmente apto para manifestar directamente las ideas y sentimientos del artista (el ser subjetivo o expansivo), y para representar los objetos reales, si no en las formas materiales que en la realidad tienen, por lo menos en vivas y gráficas imágenes que permiten a este Arte ser representativo e imitativo. Fuera de esto en nada se distingue de las Artes restantes, pues busca su inspiración en iguales fuentes; como ellas, es a la vez idealista y realista, y por procedimientos semejantes, si no idénticos, produce sus obras. Por esta razón procede ahora que pasemos a estudiar el medio de expresión que es propio del Arte literario (la palabra), y una vez analizado, exponamos la teoría de la producción

artística, no en general, sino con aplicación al Arte particular que nos ocupa, pues los elementos de la producción y los procedimientos generales a que se somete son comunes a todas las artes, y sólo varían en lo que atañe al medio de expresión. Por consiguiente, damos aquí por terminado el estudio de la belleza, y pasamos a ocuparnos de la palabra.

Sección segunda

La palabra.

Lección XIII.

Idea general del lenguaje. -Sus diferentes clases. -El lenguaje humano. -Sus formas. -La palabra o lenguaje articulado. -Elementos que la constituyen. -Su doble carácter físico y espiritual. -Sus diferentes modos de trasmisión. -Cuestión acerca del origen del lenguaje.

Casi todos los seres dotados de inteligencia poseen medios naturales de manifestar exteriormente sus estados de conciencia, medios que les sirven para comunicar entre sí, y son, por tanto, un auxiliar poderoso y necesario de la vida social. Estos medios son, pues, signos sensibles y exteriores de lo que en lo interior de los referidos seres acontece, y, reunidos en conjunto, reciben el nombre de lenguaje. El lenguaje, por consiguiente, en su acepción más general, es el conjunto de signos sensibles y exteriores en que los seres inteligentes manifiestan sus estados de conciencia (56).

El lenguaje puede ser de dos maneras, según que los signos que lo componen son movimientos, actitudes, gesticulaciones del ser que lo produce o sonidos emitidos por el mismo. El primer género de lenguaje se llama mímico; el segundo, considerado en su más lata acepción, no tiene nombre especial; pero limitado a los sonidos producidos por cierto aparato propio de los animales superiores, se llama vocal.

La mayor parte de los animales poseen estos dos géneros de lenguaje, pero ninguno de ellos logra significar otra cosa que sensaciones y afectos, siéndoles imposible traducir en signos un pensamiento concreto, ni menos representar con ellos los objetos que conocen. El hombre es el único que, por virtud de una facultad que le es exclusivamente propia, puede dar a los sonidos que emite un valor representativo y figurativo que los haga aptos, no sólo para expresar todos los estados de su conciencia, sino para significar y representar (nombrar) todos los objetos que conoce.

El hombre posee, con efecto, los dos géneros de lenguaje de que se sirven los animales, y otro género especial denominado Palabra. Manifiesta sus estados con movimientos y gesticulaciones (Mímica), y con gritos inarticulados que no significan objetos ni ideas (57); pero además, ligando entre sí (articulando), por una operación intelectual, los sonidos naturales que por medio de la voz emite, dándoles un valor expresivo y convirtiéndolos, por obra reflexiva y voluntaria de su espíritu, en signos representativos, no sólo de estados de conciencia (ideas, afectos, voliciones, sensaciones, etc.), sino de objetos de todo género, crea un lenguaje especial, a que se llama palabra o lenguaje articulado, que le permite traducir en signos toda su vida y significar toda la realidad que le rodea. Pero como esta realidad sólo es por él significada (nombrada) en

cuanto la conoce y siente -esto es, en cuanto la recibe en su conciencia-; en rigor puede decirse que la palabra no hace otra cosa que manifestar estados de la conciencia humana. Podemos, pues, definirla como el sistema de sonidos inarticulados, producidos por el aparato de la voz, mediante el cual expresa el hombre los estados de su conciencia.

Hay, pues, que distinguir en el lenguaje articulado o palabra dos elementos: uno físico o material, otro espiritual. El primero lo constituyen los sonidos que el aparato de la voz emite; el segundo, la combinación de estos sonidos con arreglo a exigencias intelectuales. No son, pues, lo mismo la voz y la palabra: aquélla es el instrumento que el hombre emplea para producir la segunda; ésta es el resultado de la sujeción de la primera al pensamiento.

Con efecto, los sonidos articulados que la voz produce son puramente naturales, pero estos sonidos, aisladamente considerados, no son la palabra; para serlo necesitan ser combinados, según leyes dadas por el espíritu que los hagan aptos para la expresión de nuestros estados. Los sonidos articulados son el material en bruto, la palabra es el material elaborado y transformado por el espíritu. Así como los colores esparcidos en la paleta no pueden ser medio de expresión sin que el pintor los combine según ideas, así también los sonidos articulados nada expresan antes de ser combinados y concertados en los vocablos, frases, etc., por el espíritu del que habla.

La palabra es, por tanto, un organismo físico-espiritual, cuyo carácter físico se revela en ser producida mediante un aparato fisiológico, y cuya espiritualidad se muestra en poder convertirse, mediante la libre operación del espíritu, en signo y manifestación, no sólo del pensamiento, como erróneamente suele afirmarse, sino de la entera vida del ser racional, y en ser, mediante la representación en la fantasía del sonido sensible, palabra interior (verbo) íntimamente unida a nuestra interior actividad espiritual, sobre todo al pensamiento, del cual es encarnación constante, verdadero cuerpo. Sabido es, con efecto, que no pensamos sin producir nuestro pensamiento en palabra interior, que ni la voz forma, ni el oído escucha, y que, sin embargo, es claramente percibida por nosotros en un verdadero oído espiritual. Todos conversamos con nosotros mismos en diálogo espiritual cerrado al oído sensible, pero no al oído de la fantasía, y no pocas veces producimos en el lenguaje exterior este lenguaje interno en lo que llamamos monólogo. ¡No es cierto, sin embargo, que todo nuestro pensamiento, y menos nuestro sentimiento, se traduzcan en esta palabra interna, que es la misma palabra natural representada en la fantasía. Bien sabe la conciencia de cada cual que hay en el sentimiento algo de íntimo o inefable que no puede expresarse en palabra alguna, como hay pensamientos que tampoco se expresan.

Este doble carácter de la palabra la penetra de tal modo, que sólo por abstracción pueden separarse lo que hay en ella de espiritual y de físico, pues aun en ese lenguaje interior y fantástico a que nos hemos referido, el elemento material existe, en cuanto semejante lenguaje no se produjera sin la previa existencia de los sonidos que la fantasía representa. Sin embargo, las exigencias del método científico nos obligan a estudiar por separado estos elementos, analizando primero la voz humana y los sonidos que produce, y examinando después la palabra como resultado

de la sujeción de estos sonidos a leyes del espíritu.

Además del lenguaje articulado, hay otro medio de transmitir el pensamiento que merece fijar nuestra atención. Tal es la escritura; esto es, la representación de los objetos, las ideas o los sonidos articulados por medio de signos gráficos. Este sistema de trasmisión del pensamiento obedece al medio natural de darle fijeza y permanencia y de comunicarlo a largas distancias, y es un felicísimo complemento del lenguaje, al par que una de las invenciones más maravillosas del espíritu humano. Y como quiera que la escritura es el medio habitual de transmitir y comunicar las producciones del Arte literario, claro es que su estudio ha de ocupar un lugar importante en la presente indagación.

Éste sería el lugar oportuno de tratar la grave cuestión del origen del lenguaje; pero siendo más interesante bajo el punto de vista filosófico que bajo el literario, teniendo escasa aplicación a nuestro estudio y entrañando gravísimos problemas, a que debemos permanecer ajenos, nos limitaremos a indicar que, cualquiera que sea la solución que se dé a esta cuestión, es indudable que el lenguaje articulado es exclusivamente propio del hombre, y que la Ciencia nada puede afirmar con certeza acerca de su origen histórico (58).

Lección XIV.

Elementos materiales o físicos de la palabra. -La voz. -Aparato que la produce. -Las letras. -Su división en vocales y consonantes. -La sílaba como elemento fonético. -Elementos físico-espirituales. -El vocablo. -Idea de las partes de la oración. -La proposición, oración o frase. -El período. -Elementos de los vocablos. -Las raíces. -Formación de los vocablos. -Elementos musicales de la palabra.

Como en la lección anterior hemos dicho, en la palabra hay que considerar elementos materiales y espirituales, siendo los primeros los sonidos articulados producidos por el aparato de la voz.

La voz es el sonido que el hombre produce cuando el aire expelido de los pulmones pasa al través de la laringe y hace vibrar las cuerdas vocales que en ésta se hallan. La laringe es un conducto colocado en la parte anterior del cuello, y compuesto de cuatro ternillas o cartílagos (el tiroides, el cricoides y los dos aritenoides), que se mueven unos sobre otros por la acción de ciertos músculos. Reviste interiormente a la laringe una membrana mucosa, que es continuación de la de la faringe. La laringe tiene dos aberturas: una superior, cubierta por una válvula cartilaginosa (la epiglotis), y otra inferior que comunica con la tráquea. Hay, además, en la laringe cuatro repliegues: dos, que se llaman cuerdas vocales superiores, y dos que se denominan. cuerdas vocales inferiores. Entre estas cuerdas hay unas cavidades que se llaman ventrículos de la laringe, y las cuerdas inferiores forman la glotis, que es la parte más estrecha de la laringe, y en la cual se produce la voz, mediante la vibración de las cuerdas vocales inferiores, debida a la acción del aire arrojado de los pulmones.

En opinión de Huxley, las condiciones esenciales para que la voz se produzca, son:

1ª. La existencia de las cuerdas vocales.

2ª. El paralelismo de los bordes de estas cuerdas, sin el cual no podrían vibrar de modo que produjesen sonidos.

3ª. Cierta grado de espesor de dichas cuerdas, no llegando al cual, no podrían vibrar con la velocidad suficiente para producir sonidos.

4ª. El paso de una corriente de aire entre los bordes paralelos de estas cuerdas, con la fuerza necesaria para hacerlas entrar en vibración.

Todos los fisiólogos convienen en considerar el aparato de la voz como un verdadero instrumento musical, en el cual (como en todos los instrumentos) se distinguen una parte vibrante (las cuerdas vocales inferiores), un tubo o caja de resonancia (la cavidad comprendida entre la parte superior de la glotis y las fosas nasales) y un tubo conductor del aire (la tráquea y los bronquios). Las observaciones hechas con el laringoscopio, muestran que este instrumento pertenece al número de los llamados de lengüeta variable, completado con un resonador, también variable, siendo en tal caso la glotis la lengüeta y la boca el resonador.

En la voz, como en todo sonido, hay que considerar la intensidad, el tono y el timbre. Depende la primera de la extensión de las vibraciones; el segundo, del número de vibraciones que el cuerpo sonoro ejecuta en un tiempo determinado; el tercero, de la naturaleza del cuerpo sonoro. En el caso presente, la tensión, longitud y grueso de las cuerdas vocales determinan la intensidad y tono de la voz. En cuanto al timbre, la opinión más corriente y autorizada es la de Helmholtz, que lo explica por el conjunto de sonidos armónicos que acompañan a los fundamentales que la voz produce. Las contracciones, dilataciones y movimientos de todo género del aparato vocal, son causa de que resuenen desigualmente los sonidos armónicos que a cada sonido fundamental acompañan, produciéndose así el carácter particular que a los sonidos vocales distingue, y que se llama timbre, carácter que se diversifica en cada individuo y aun en cada una de las situaciones y momentos en que la voz se produce.

La voz se descompone en elementos irreductibles llamados letras y divididos en vocales y consonantes. La teoría más moderna y perfecta acerca de las vocales es la de Helmholtz, que ve en ellas las diferentes cualidades o timbres de la voz, determinados por la especial forma que dan a las vibraciones las diversas posiciones de la boca y de los labios. Con efecto, al ponerse en vibración merced al sonido producido en la glotis, el aire contenido en el tubo vocal, vibra al unísono con aquél; pero lo general es que la cavidad vocal no preste igual resonancia a todos los sonidos armónicos que acompañan al fundamental, sino que haya siempre uno preferido (el que mejor se adapta a las dimensiones nuevas que el resonador adquiere al cambiar de posición la cavidad vocal).

Esta variedad de resonancias produce el timbre particular de las vocales, observándose que a cada disposición nueva del tubo vocal corresponde una determinada nota fundamental. Por consiguiente, las vocales están constituidas por un sonido producido por la glotis, que reviste los caracteres particulares del timbre que le comunica el tubo vocal, diversamente dispuesto para cada vocal; varían, por tanto, los vocales como el timbre de los instrumentos (59).

Para pronunciar las vocales se necesita, pues, que el tubo vocal se modifique de diversos modos, pero permaneciendo inmóvil durante su

emisión. No sucede lo mismo con las consonantes, cuya pronunciación requiere que se pongan en movimiento la garganta, la lengua o los labios. Pero las consonantes no son un sonido verdadero y distinto como las vocales (por lo cual no se pronuncian sin el auxilio de éstas), sino que son fenómeno o accidentes sonoros, murmullos o ruidos producidos por la vibración de los diferentes órganos del aparato vocal puestos en movimiento, y que acompañan necesariamente (precediéndola o siguiéndola) a la vocal.

La articulación o ligazón íntima y rapidísima de la vocal con la consonante constituye la sílaba. La sílaba es un elemento material o espiritual de la palabra, según se la considere como simple articulación de los sonidos o como dotada de valor significativo (60).

A los elementos puramente físicos o materiales del lenguaje se agregan otros espirituales (o mejor físico-espirituales, pues en la palabra nunca se separan estos dos aspectos), productos de la actividad humana aplicada a la producción de los sonidos articulados. El elemento espiritual de la palabra se inicia desde el momento en que el hombre articula los sonidos por la obra reflexiva de su voluntad y con el propósito de significar en ellos sus estados de conciencia.

Toda combinación de sonidos articulados en la cual expresa el hombre un estado de su conciencia o con la cual nombra o designa un objeto cualquiera, se llama vocablo o palabra. Expresa el vocablo forzosamente una de estas cosas: seres, propiedades, relaciones. Con arreglo a este principio se determinan los vocablos como partes de la oración. Hay, en efecto, palabras que designan ser u objeto, llamadas nombres sustantivos, palabras de relación, proposición o acción: verbos, y palabras de relación de relaciones: conjunciones. A estas tres fundamentales partes de la oración pueden agregarse las palabras de propiedad unidas siempre a las que dejamos expuestas, a saber: palabras de propiedad de seres o adjetivos, palabras de propiedad de propiedades y relaciones o adverbios, a las que pueden añadirse las palabras de relación de conceptos en la oración, o preposiciones. Por último, hay palabras de existencia o de determinación del ser según la categoría de la existencia, que son los artículos y los pronombres. Algunas de estas partes se modifican y determinan en declinación y conjugación.

La unión de vocablos que encierra un pensamiento completo se llama oración, proposición o frase, y el enlace de frases que expresan todo un sistema de pensamientos recibe el nombre de cláusula o período, siendo la reunión de éstos el discurso, último elemento de la palabra.

Los vocablos o palabras se componen de sílabas, que se dividen en radicales o derivativas, según que expresan la idea fundamental de la palabra o las modificaciones distintas de esta idea. La sílaba o sílabas que constituyen el elemento irreductible de la palabra, que expresa la idea fundamental y primaria de ésta, reciben el nombre de raíz.

Toda raíz primitiva es monosilábica; las que no lo son deben considerarse como derivadas. Las raíces monosilábicas primitivas se dividen, según la clasificación de Max Müller, en primarias,, secundarias y terciarias, componiéndose las primeras de una o dos letras, las segundas de tres y las terceras de tres, cuatro o cinco (61).

Las raíces suelen dividirse también en primitivas o atributivas, y en

derivadas o demostrativas. Por raíces primitivas o atributivas se entienden las que designan los objetos, las propiedades y las acciones en sí mismos y sin modificación ni relación alguna, y por derivadas o demostrativas las que designan las relaciones, modificaciones y posiciones diversas (en el tiempo, en el espacio, etc.) de las cosas designadas por las primeras. Todas las formas gramaticales (desinencias) entran, según esto, en el número de las raíces del segundo grupo, que en opinión de la mayor parte de los filólogos fueron en su origen raíces independientes, verdaderos vocablos, unidos a las raíces primitivas o atributivas, para modificar su significación y determinar sus relaciones por procedimientos distintos como la yuxtaposición, la composición, la derivación, etc.

Los vocablos o palabras, según esto, pueden ser raíces puras o combinaciones de diversas raíces, simplemente yuxtapuestas u orgánicamente compuestas de diferentes modos. Los procedimientos para la formación de las palabras varían según las lenguas, como veremos en otro lugar, pero todos pueden reducirse a la simple yuxtaposición de las raíces, a la formación de palabras compuestas por mera combinación o por adición de partículas afijas, y a la derivación o alteración fonética de la palabra compuesta, que convierte alguno o algunos de sus componentes en derivados o desinencias. Todos estos procedimientos pueden combinarse entre sí para formar palabras nuevas, merced a la inagotable fecundidad de las raíces (62).

Para terminar este estudio de los elementos espirituales de la palabra, debemos ocuparnos de sus elementos musicales.

Advertimos, ante todo, que siendo la voz un sonido, puede someterse a la ley musical del ritmo o duración normal y gradualmente repetida de las vibraciones de un cuerpo sonoro. Aplicado el ritmo a la emisión de la voz, introduce en ella un elemento verdaderamente musical, manifestado en la medida, el movimiento, la tonalidad, la melodía y la armonía de la palabra.

La medida es la determinación de las partes del ritmo con relación a una unidad que en la palabra se representa por la sílaba. El movimiento expresa el grado de intensidad del espíritu por la rapidez o lentitud de la elocución, y se significa en los acentos oratorios. La tonalidad o el tono se expresa por el acento prosódico, que exige la elevación o depresión de la voz según las palabras o frases que se pronuncian. De aquí nace la modulación del sonido o cambio de tono producido por el cambio de ideas o sentimientos expresados. El resultado del cumplimiento de las leyes rítmicas es lo que se llama melodía.

En cuanto a la armonía, propia de cualquiera obra literaria, descansa más bien que en la armonía de los sonidos, en el orden y concierto de las ideas.

Todos estos elementos musicales de la palabra se subordinan al espíritu, cuyo estado expresan, y se determinan, no sólo según lo que es expresado en el lenguaje, sino según condiciones individuales, circunstancias históricas, etc.

Nacen de aquí importantes variaciones en la emisión del lenguaje hablado u oral, variaciones en que influyen el clima, la eufonía o sonoridad de la palabra, la historia, la tradición, la costumbre, etc. De aquí también se originan importantes alteraciones fonéticas en los idiomas

y se desprenden leyes filológicas de gran trascendencia (63).

Lección XV.

La palabra como expresión del espíritu humano. -Lo expresado en el lenguaje. -Intervención de la fantasía en la producción de la palabra. -Cuestión acerca del valor significativo de los sonidos articulados. -Cómo se forma el lenguaje. -Formas diversas de expresión en el lenguaje. -Lenguaje directo y figurado. -Fundamento, naturaleza y origen de los tropos.

Dueño el hombre del conjunto de sonidos articulados que constituyen la palabra, conviértelos, por obra de su espíritu, en signos representativos de todos los estados de su conciencia; y como quiera que en su conciencia se refleja, no sólo cuanto se realiza en el interior de su ser, sino la realidad exterior que conoce y siente, al expresar sus estados designa y representa también todos los objetos que halla en su conciencia como conocidos o sentidos.

Es, por tanto, la palabra la expresión total de la vida del espíritu humano, lo mismo en su interioridad que en sus relaciones con la realidad objetiva, de la cual es, por consiguiente, representación y signo. De suerte que, merced a ella, no sólo puede el hombre manifestar todas sus ideas y afectos, sensaciones, voliciones, etc., todos los estados de su espíritu y de su cuerpo, sino también designar (nombrar) todos los objetos exteriores, pudiendo de esta manera establecerse entre los hombres una constante comunicación y comercio de ideas y sentimientos que constituye la base más preciada de una superior vida social que aventaja inmensamente a la de los restantes seres inteligentes, y el verdadero origen de todas las excelencias que al hombre distinguen, como de los portentosos progresos que en su vida cumple (64).

En la producción de la palabra intervienen todas las facultades intelectuales, pero sobre todo la fantasía, porque siendo la palabra una forma sensible de expresión, a dicha facultad toca representar en el sonido el estado de conciencia que se trata de expresar. La fantasía es la que encarna en el sonido, como en forma plástica y sensible, lo que quiere expresar el espíritu; y en tal sentido, la producción de la palabra tiene mucho de común con la creación de las formas imaginativas de los objetos, a que en otro lugar nos hemos referido, pero no puede confundirse con ella, sin embargo.

Con efecto, cuando la fantasía traduce el pensamiento en palabra (no sólo al hablar, sino en el lenguaje interior y fantástico a que hemos llamado verbo), no crea una forma representativa del objeto, sino una forma significativa o expresiva. Al representarnos, por ejemplo, un árbol, nuestra fantasía reproduce en nuestro interior la figura del árbol con los mismos caracteres que tiene en realidad; de suerte, que vemos realmente con los ojos del espíritu la imagen del árbol. Pero cuando al mismo tiempo, con el verbo interior o con el sonido externo, pronunciamos mental o materialmente la palabra árbol, damos a nuestro pensamiento de este objeto una forma que no es la imagen del árbol, pero que lo expresa y significa de tal manera, que al punto podemos representárnoslo. De suerte

que el árbol tiene en nosotros dos formas: una figurativa, que reproduce exactamente las formas reales del árbol, y a la que llamamos su imagen; otra significativa o expresiva, que consiste en un conjunto de sonidos que ninguna semejanza tiene con el árbol, pero que nos representa la idea del árbol, y suscita fácilmente en nosotros la representación fantástica de este objeto.

La fantasía crea, pues dos géneros de formas, a saber: formas de los objetos mismos (imágenes); formas de las ideas de los objetos (palabras). La palabra es, según esto, un conjunto de signos representativos del pensamiento, de formas significativas de las ideas.

Pero, aunque la palabra sea la forma, el cuerpo, la encarnación del pensamiento, es expresiva, como hemos dicho, de todos nuestros estados de conciencia, y representativa a la vez de toda la realidad exterior; en lo cual no hay contradicción, como pudiera parecer, pues todo lo que es expresado por la palabra, ha de revestir la forma de pensamiento o idea para que lo exprese, y en tal sentido, si la palabra representa o significa toda la conciencia (y mediante ésta la realidad entera), lo que inmediatamente expresa, aquello de que es forma, es el pensamiento, la idea de lo que es expresado.

Así es que, aun cuando la palabra exprese, por ejemplo, un sentimiento o una sensación, lo hace siempre en la forma de una proposición, de una operación lógica. Al decir: siento frío, veo un árbol, amo a mi madre, expresamos, sin duda, sensaciones o afectos; pero revistiéndolos de la forma lógica de una proposición o juicio, que en lenguaje gramatical se llama oración. Por eso, cuando el sentimiento, por ser muy intenso o muy vago, no puede encerrarse en una forma lógica, no puede convertirse en idea o pensamiento, lo expresamos, no con palabras verdaderas, sino con gritos inarticulados o interjecciones; por eso muchas veces, refiriéndonos a un sentimiento físico o moral, decimos que es inefable, que nos faltan palabras para expresarlo, etc.; por eso también para expresar en el Arte cierto género de sentimientos vagos e indefinidos, tenemos que apelar a la Música, por ser impotente el lenguaje literario.

De aquí se infiere fácilmente que la palabra no es signo directo de los objetos, pero sí de la idea o noción de éstos; o lo que es igual, entre la idea del objeto y la palabra que lo expresa y significa establecemos una relación tal, que al punto que pronunciamos u oímos pronunciar dicha palabra, nos representamos el objeto.

El procedimiento para producir la palabra es, pues, el siguiente. La fantasía, representándose un conjunto cualquiera de sonidos articulados, los une a la idea de un objeto, convirtiéndolos en forma sensible, significativa de éste. Aceptada por el entendimiento y la voluntad esta asociación entre la idea y el sonido, que es su forma, ambos elementos quedan identificados, y cada vez que el sonido es percibido, la idea se despierta en la conciencia, como igualmente, siempre que la idea es pensada, la fantasía la traduce en palabra interior, representándose el sonido que la expresa; y cuando queremos manifestar al exterior esta idea, comunicársela a los demás hombres, nuestra voluntad dispone los órganos materiales que producen la voz, en la forma adecuada para emitir dicho sonido. De esta manera la idea y la palabra llegan a constituir un todo

indivisible, produciéndose simultáneamente en todas ocasiones, hasta el punto de no ser posible pensar la primera sin representarse en la fantasía la segunda, con lo cual la producción del pensamiento se convierte en un monólogo interior, nunca interrumpido, que nos hace creer que no es posible pensar sin hablar, y nos imposibilita para concebir el pensamiento de otra manera que traducido en palabra (65).

Ahora bien: esta creación del lenguaje, ¿es natural o artificial? o en términos más claros: la correspondencia entre las ideas y los sonidos, ¿es puramente convencional y artificiosa, o responde a alguna relación real percibida por nuestras facultades creadoras? Cuando la fantasía encarna en sonidos las ideas, ¿lo hace obedeciendo a exigencias de la realidad como al concebir las imágenes de las cosas? o lo que es igual: el lenguaje, ¿es signo, o verdadera imagen?

El problema que aquí planteamos se relaciona estrechamente con el del origen del lenguaje, si bien la solución que se le dé, cualquiera que sea, es independiente de las que se den a aquél. Con efecto, haya sido fruto espontáneo de un don divino o de una facultad innata, o resultado de largos y penosos esfuerzos, el lenguaje ha debido tener un comienzo histórico, un punto de partida, y es fuerza saber en qué ha consistido este comienzo, cómo y por qué ha pronunciado el hombre las primeras palabras, y a qué exigencias ha obedecido al concebirlas.

La cuestión no se simplifica con decir que la palabra no es imagen de los objetos que designa, sino forma o cuerpo de la idea o noción de éstos, a los cuales no representa directamente, sino en cuanto, por razón de su estrecha asociación con la idea, al ser pronunciada despierta en el espíritu la representación o imagen del objeto. Aun admitido esto, siempre quedará en pie la cuestión de saber por qué, para expresar la idea de tal objeto, se usa tal combinación de sonidos y no otra.

En el actual estado de la humanidad, la observación da escasos datos para resolver el problema. El hombre aprende hoy a hablar como aprenden los animales que de hablar son capaces; esto es, porque se lo enseñan los demás hombres. A fuerza de ver un día y otro que a tal objeto se le designa con tal sonido, el niño establece una asociación entre el sonido y el objeto, sin que a esta asociación presida razonamiento alguno; la idea que del objeto se forma el niño, y el sonido con que el objeto es designado, se funden en el espíritu de aquel, y el hábito confirma esta fusión y la hace indisoluble, hasta el punto de que el niño ya no pueda pensar en el objeto sin representarse la palabra que lo designa. Por otra parte, las lenguas que hoy se hablan, y aun las más antiguas que conocemos, distan mucho de ser las primitivas, han sufrido numerosas transformaciones; y por lo tanto, es muy difícil, si no imposible, hallar en ellas vestigios de relación o correspondencia natural entre los nombres y las cosas. Algún caso de onomatopeyismo es lo único que puede servirnos de indicación para esclarecer el problema. Para resolverlo (si su solución es posible) hay que remontarse a los orígenes; es decir, a lo que para nosotros es completamente desconocido y lo será siempre.

El examen de las raíces o elementos irreductibles de las palabras, y singularmente de las llamadas raíces primarias que, a no dudarlo, han sido las primeras creaciones lingüísticas del hombre, pudiera servirnos de grande auxilio, si las raíces que hoy conocemos fuesen realmente

primitivas; pero por desgracia nuestro conocimiento histórico no se remonta a los verdaderos orígenes, y las raíces que hoy llamamos primarias serán probablemente muy modernas con relación a las verdaderamente primitivas.

Sin embargo, del examen de estas raíces deducen los filólogos algunas leyes de gran importancia, con arreglo a las cuales se han formado aquellas. Según estas leyes, las raíces se fundan: 1°. En una relación de semejanza entre los sonidos producidos por un objeto y los sonidos con que lo designamos en el lenguaje, como en las raíces sánscritas *Psu*, estornudar; *Pan*, dar golpes, y en otras muchas palabras onomatopéyicas. 2°. En una relación de semejanza entre la impresión causada en el oído por el sonido y la impresión causada en el espíritu por el objeto que el sonido designa. 3°. En una relación de analogía, que consiste en designar los objetos o las ideas con sonidos que les son análogos; buscando, por ejemplo, sonidos suaves o ásperos para designar objetos delicados o rudos, afectos tiernos o violentos, etc. Los dos últimos géneros de relación pueden fundirse en uno, quedando reducidas, por tanto, estas relaciones, a la semejanza entre el sonido articulado y el del objeto, u onomatopeya, y a la analogía entre la cualidad del sonido y la del objeto.

En cuanto cabe en esta materia, se puede afirmar que a estos procedimientos ha debido sujetarse el lenguaje en sus orígenes (66), siendo, por tanto, imitativo en el comienzo, y en la actualidad arbitrario y convencional en su mayor parte. Hoy las palabras no tienen relación necesaria con las ideas que expresan, salvo los casos de onomatopeya que aún quedan en las lenguas; en los orígenes, tuvieron una relación puramente material, fundada en semejanzas y analogías materiales. Cuanto se dice de misteriosas relaciones entre los sonidos y las ideas, descubiertas por una portentosa intuición primitiva, no es otra cosa que una de tantas concepciones fantásticas, imaginadas por las escuelas idealistas para llenar con especulaciones temerarias los vacíos que en el conocimiento forzosamente reconoce la ciencia.

Lo más probable (aunque sólo a título de hipótesis deba exponerse) es que el hombre ha comenzado por designar los objetos con palabras onomatopéyicas, ora semejantes a los sonidos producidos por aquellos, ora simplemente análogas a algunas cualidades de los objetos. De esta suerte hubo de formarse un diccionario de raíces (monosilábicas, seguramente, y probablemente aisladas e inmutables) que podían bastar para las necesidades de sociedades muy rudimentarias. Más tarde, cuando los sucesivos desenvolvimientos del espíritu exigieron mayor perfección en el lenguaje, se formarían las raíces derivadas, irían apareciendo las desinencias o formas gramaticales, las raíces se combinarían y modificarían por la aglutinación (como veremos al tratar de las formas de los idiomas), a las palabras onomatopéyicas irían sustituyendo otras más o menos convencionales por virtud de la alteración fonética y de la renovación dialectal, y de esta suerte las lenguas primitivas se aproximarían al estado en que se encuentran las que hoy tenemos por tales, sin serlo realmente.

Pero al llegar a este punto, la cuestión que nos ocupa ofrece una nueva fase, a saber: ¿Cómo se han formado las palabras que designan objetos e ideas inmateriales, que ciertamente no pueden ser fruto de la

onomatopeya? Este aspecto de la cuestión nos lleva a tratar de un elemento importante de la palabra, considerada como expresión del espíritu, a saber: del lenguaje figurado.

El espíritu humano descubre, entre los objetos que conoce multitud de semejanzas y analogías, reales las más, arbitrarias y caprichosas algunas, que le permiten designar las cosas, no con su nombre propio, sino con el de otras distintas con ellas relacionadas por alguna semejanza. Este procedimiento permitió al hombre designar los objetos espirituales con los nombres propios de objetos materiales que con ellos tuvieran analogía o semejanza (67). Esta traslación del nombre de una cosa a otra distinta, fue, pues, el origen de todos los nombres de los objetos espirituales y el fundamento del lenguaje figurado.

El lenguaje figurado no se limita a dar a unos objetos el nombre de otros, llamando, por ejemplo, al sol fuente de la luz, o a la juventud primavera de la vida, sino que atribuye a los objetos físicos cualidades propias de los espirituales y vice-versa (como cuando decimos: la altiva palmera, el airado mar, o, por el contrario: la negra maldad, el marmóreo corazón); supone actos humanos en los objetos materiales (la aurora anuncia el nuevo día o es mensajera del sol; los cielos proclaman la gloria de Dios); atribuye actos o resultados materiales a objetos espirituales (la sabiduría produce sazonados frutos, el remordimiento roe el corazón), todo lo cual constituye el tropo o figura llamada metáfora; o designa un objeto con el nombre de otro distinto, comprendido con él en otro más extenso o con él relacionado por vínculos de contigüidad, dependencia o relación de orden (como acontece en la sinécdoque, la metonimia y la metalepsis que, en realidad, son una misma figura en diversos aspectos, y por virtud de las cuales se toman el todo por la parte, el singular por el plural, el género por la especie, la causa por el efecto, el continente por lo contenido, el antecedente por lo consiguiente, o vice-versa, lo físico por lo moral, la materia por la obra, el instrumento por el agente que lo mueve, el lugar por la cosa que de él procede, lo abstracto por lo concreto, y el signo por lo significado).

La más importante de todas estas formas del lenguaje figurado (llamadas tropos o figuras literarias por los retóricos) es la metáfora, que establece una semejanza entre dos objetos (físicos o espirituales ambos, o uno físico y otro espiritual), dando al uno el nombre, o atribuyéndole los actos y cualidades del otro. La metáfora, al extenderse y amplificarse, engendra multitud de formas de la expresión figurada, que detenidamente enumeran los retóricos, y de que prescindimos aquí por ser asunto de escasa importancia para nosotros. El símil, la alegoría, la prosopopeya, la hipérbole y la mayor parte de las figuras literarias, no son otra cosa que formas distintas de la metáfora, la sinécdoque, la metonimia y la metalepsis.

Las figuras literarias o tropos tienen gran importancia, no sólo por constituir la materia del lenguaje poético, como en lugar oportuno veremos, sino por contribuir poderosamente al enriquecimiento y desarrollo de los idiomas, facilitando la creación de palabras nuevas, el cambio de acepción de las antiguas y la significación de los objetos espirituales y las ideas abstractas, y por ser el más vivo reflejo del carácter de cada

pueblo. Con efecto, siendo el lenguaje figurado un producto de la fantasía, el grado de desarrollo de aquél está en relación íntima con el de ésta, y al conocerlo, podemos formarnos idea del carácter, cualidades y género de vida de los pueblos (68).

Lección XVI.

Vida del lenguaje. -Los idiomas. -Cuestión acerca de la unidad del lenguaje. -Formación y desarrollo de las lenguas. -Leyes a que se somete. -Elementos conservadores y modificadores de las lenguas. -Dialectos y lenguas literarias. -Lenguas vivas y muertas. -Importantes consecuencias que se desprenden de este estudio.

El lenguaje, uno en su naturaleza, es vario y multiforme en sus manifestaciones históricas. Lo que se llama lenguaje humano no existe sino a título de abstracción: lo que en la realidad existe son las lenguas o idiomas; esto es, los diferentes sistemas de sonidos articulados de que el hombre se sirve para expresar su pensamiento.

Cierto que estos sonidos son, con leves excepciones, los mismos en todas las lenguas, y que las leyes de la gramática general en todas se encuentran cumplidas, aunque de modos diversos; pero cada lengua tiene su gramática propia y su propio léxico o diccionario; esto es, cada lengua es una determinación especial, una manifestación característica de la naturaleza general del lenguaje.

Esta rica variedad y esta unidad fundamental del lenguaje humano corresponden a la naturaleza del espíritu. Uno es también éste en sus rasgos fundamentales, y sin embargo, se diversifica notablemente de individuo a individuo, de pueblo a pueblo y de raza a raza. Siendo el lenguaje expresión de la vida del espíritu, no puede sustraerse a esta ley, y por esto se determina en tantas formas o manifestaciones particulares (idiomas) como variedades se observan en la humana naturaleza; y como quiera que el lenguaje es un organismo psico-físico, sus determinaciones varían, no sólo con arreglo a las variedades psíquicas del hombre, sino a las físicas, íntimamente unidas con aquellas.

Varía, pues, el lenguaje según las razas y sub-razas, según las nacionalidades, según las divisiones y subdivisiones de éstas, y aun varía de individuo a individuo. Sin llegar a constituir verdaderos idiomas individuales, determínase, no obstante, en cada hombre, reflejando la originalidad individual, ora en el modo especial de producirse el pensamiento en la palabra (estilo), ora en la manera de emitirla, en el timbre de la voz, etc. (pronunciación). Varía también, según las localidades, notándose maneras especiales de hablar en cada una de ellas, y en cada provincia y comarca de una nación (provincialismos). Estas variedades pueden constituir verdaderos idiomas locales y provinciales (dialectos) que, merced a circunstancias históricas, pueden convertirse en lenguas nacionales.

Una cuestión, que naturalmente ocurre al considerar esta inmensa diversidad de lenguas, es la de saber si, aparte de la unidad fundamental que a todas preside, son unas en su origen; esto es, si todas, por diferentes que parezcan, proceden de una lengua madre. Esta cuestión

ofrece gran interés por relacionarse estrechamente con la unidad de la especie humana, bajo cuyo punto de vista no hemos de tratarla aquí.

En el estado actual de la Ciencia, la existencia de una lengua primitiva, madre de todas las que conocemos, no puede sostenerse sino a título de hipótesis. Todos los esfuerzos hechos por varios filólogos para reducir a un origen común los grupos de lenguas que la Ciencia admite, han sido infructuosos. Las dos grandes familias de lenguas, llamadas semítica e indo-europea o aria, son de todo punto irreductibles, y otro tanto acontece con todos los demás grupos lingüísticos. Si ha existido una lengua madre primitiva, ninguna huella de su existencia hallamos, no sólo en las lenguas hoy existentes, sino en las más antiguas que nos es dado conocer.

¿Quiere esto decir que no haya existido lengua semejante? La Ciencia, de suyo prudente y circunspecta, cuando trata de hechos se limita a establecerlos, y, a lo sumo, llena con hipótesis razonables y legítimas los vacíos de la observación; pero nunca debe asentar lo que no se desprenda necesariamente de los hechos conocidos. Al declarar la Filología que las lenguas conocidas son absolutamente irreductibles y que no hay vestigio alguno de una lengua primitiva común, ni afirma ni niega la existencia de esta lengua, porque para ambas cosas le faltan datos. Lo que sí puede afirmar es que, en el terreno de la ciencia pura, es vano empeño el de querer buscar razones y datos en apoyo de la existencia de dicha lengua, que sólo a título de hipótesis podrá sostenerse científicamente.

Prescindiendo, pues, de esta cuestión, y partiendo del hecho de que lo conocido por la Ciencia son numerosos grupos de lenguas irreductibles, debemos preguntarnos a qué causas se debe esta variedad de las lenguas, y a qué procedimientos y leyes se someten éstas en su formación y desarrollo. Respecto a lo primero, ya hemos indicado que el principio de individualidad, en lo físico como en lo moral, explica cumplidamente la multiplicidad de los idiomas, a la cual concurren otras varias causas que debemos exponer.

Las lenguas deben considerarse como verdaderos organismos vivientes, sometidos a leyes análogas a las que presiden al desarrollo de los demás. Pero como el lenguaje es un hecho humano, aparte de las influencias naturales que en él obran, hay que tener en cuenta las que son debidas a la acción del hombre. Éste, la historia y la naturaleza, son los tres agentes que cooperan a la transformación y desenvolvimiento, es decir, a la vida de las lenguas.

Así es que, bajo el principio general de individualidad a que antes nos hemos referido, y que es el fundamento que pudiéramos llamar filosófico de la variedad del lenguaje, hay que considerar otras causas de esta variedad, hijas las unas de la acción del hombre, otras de la marcha de la historia, y otras de la influencia de la naturaleza.

Como causas naturales de la variedad y modificaciones del lenguaje, deben considerarse:

1°. La raza, que en el sistema de sonidos articulados de que se sirve para expresar su vida espiritual, refleja necesariamente su carácter peculiar, su modo de ser, sus cualidades físicas y morales, sus tradiciones y costumbres, etc. No obstante, multitud de circunstancias históricas pueden impedir la acción de estas influencias etnográficas, por

lo cual no siempre tiene cada raza una lengua propia, dándose el caso de razas distintas que hablan una misma lengua o de lenguas diversas habladas por una sola raza.

2°. La acción de lo que se llama en biología el medio ambiente, esto es, del conjunto de circunstancias y condiciones exteriores que rodean al hombre e influyen poderosamente en su manera de ser, como el clima, la topografía, las producciones del país, etc. El medio ambiente obra en el lenguaje, ora de un modo indirecto, por razón de las modificaciones que al hombre imprime, y que se reflejan en su lengua, ora directamente por las alteraciones que en ésta determina, si bien este género de influencia es mucho menos frecuente que el anterior.

Las causas históricas del desarrollo del lenguaje son las siguientes:

1ª. Los hechos que determinan nuevas relaciones y mezclas de pueblos distintos, como son las emigraciones, invasiones, conquistas, guerras, comunicaciones comerciales, cambios dinásticos, etc., pues al poner a unos pueblos en contacto con otros, al mezclar las razas, al hacer que pueblos que hablan una lengua conquisten a otros que hablan otra distinta, al determinar influencias literarias, contribuyen a la alteración de las lenguas, a que los idiomas se conviertan en dialectos, y vice-versa, a que las lenguas pasen de vivas a muertas, de incultas a literarias, de literarias a incultas y a que se introduzcan en ellas nuevos elementos y formas.

2ª. La acción lenta y gradual de la ley del progreso que paso a paso va modificando las lenguas, a la vez que modifica las instituciones, creencias, costumbres, etc., de los hombres, adaptando suavemente el medio de expresión de que éstos se sirven a los nuevos estados de cultura a que llegan. Como causas modificadoras del lenguaje, debidas a la iniciativa individual del hombre, considerado en su actividad constante y regular, pueden enumerarse:

1°. Todas las modificaciones que al lenguaje imprimen lentamente los hombres, casi siempre sin darse cuenta de las razones que a ello les impulsan, alterando el valor fonético de las palabras, haciéndolas cambiar de significación, creando palabras nuevas y desechando otras, admitiendo elementos extraños y sometiendo a ajenas influencias; en suma, cambiando incesantemente su lenguaje.

2°. El cultivo literario del lenguaje, que unas veces obra como elemento modificador y renovador, otras como elemento conservador de éste.

3°. La invención de la escritura; que contribuyó a fijar las formas lingüísticas, a promover y facilitar la cultura literaria y a dar fuerza a la tradición.

4°. La creación de instituciones dedicadas especialmente a conservar la pureza e integridad de las lenguas, como las Academias y otras semejantes.

La acción combinada de todas estas causas, acordes entre sí unas veces, contrapuestas otras, basta a dar cumplida explicación de los innumerables cambios que en las lenguas se observan, de la constante aparición y desaparición de los idiomas; en suma, de todos los complejos y variadísimos fenómenos que la historia del lenguaje ofrece.

A los ojos de la Ciencia aparecen las lenguas, según esto, como verdaderos organismos vivientes, cuyo nacimiento, desarrollo y muerte

ofrece notables semejanzas con los fenómenos que se observan en la vida de los restantes organismos. Las leyes que a las transformaciones de las especies orgánicas presiden cúmplense en la vida de las lenguas, no ciertamente con el rigor inflexible que la naturaleza presenta (pues en las lenguas prepondera un elemento distinto, que es la libre actividad del hombre), pero sí en el grado suficiente para que pueda establecerse la comparación. Así, a la manera que las especies orgánicas luchan por la existencia, logrando el triunfo las mejor dotadas y más favorecidas por la naturaleza, las que mejor se adaptan a las condiciones de vida en que se hallan, nótese entre las lenguas una parecida concurrencia vital, en que la victoria pertenece a las que por su propia valía o por circunstancias históricas especiales se hacen dignas de ella. Así observamos que unas lenguas se imponen a las otras y las reducen a la condición de simples dialectos, que otras veces los dialectos logran convertirse en verdaderos idiomas, que lenguas inferiores desaparecen rápidamente al contacto de las superiores, etc., verificándose así una especie de selección análoga a la que se observa en el reino orgánico.

De igual manera, así como en éste luchan dos fuerzas contrarias, conservadora la una, modificadora la otra de los caracteres específicos, como son la herencia y la adaptación, observamos en la vida del lenguaje la acción de elementos conservadores y modificadores, pudiendo contarse entre los primeros la tradición, y entre los segundos la alteración fonética y significativa de las palabras, y la renovación dialectal.

Hay, con efecto, elementos que conservan y elementos que modifican y transforman el lenguaje, y al juego concertado de ambos se debe el que las lenguas no se inmovilicen y estanquen, ni tampoco vivan en perpetua y anárquica mudanza. Cuando cualquiera de estos elementos falta, las lenguas mueren, o por falta de savia que las vivifique y reanime, o por falta de consistencia que las impida fundirse en otras distintas.

La tradición es la verdadera fuerza conservadora del lenguaje; si otros elementos no contrarrestaran su influencia, los idiomas difícilmente variarían, y a lo sumo se acrecentarían con palabras nuevas, según las necesidades crecientes del espíritu. La tradición adquiere nueva fuerza cuando las lenguas se fijan por medio de la escritura, cuando la cultura literaria contribuye también a fijarlas estableciendo lo que se llaman formas y modelos clásicos del lenguaje, y cuando instituciones especiales se encargan de velar por la pureza de éste.

Pero a la acción de estas fuerzas conservadoras se opone la de numerosas influencias modificadoras, que antes hemos enumerado, unas lentas y graduales, otras anómalas y violentas, nacidas de muy distintas causas. Todas estas fuerzas (entre las cuales puede contarse la cultura literaria, que si en un sentido es conservadora, es renovadora también), obran sobre las lenguas por medio de dos procedimientos constantes: la alteración fonética y significativa de las palabras, y la renovación dialectal, que son causa de la creación y desaparición de palabras y de formas gramaticales.

Modifícanse las lenguas, con efecto, merced a la alteración de la forma y del sentido de las palabras, debida a la acción de las causas supradichas, y en general a la ley de constante transformación o evolución que impera en la naturaleza. Cuando la alteración se verifica en las

formas de las palabras, se llama fonética; cuando afecta al sentido de éstas puede recibir el nombre de significativa.

La alteración fonética se cumple por sustitución, adición, fusión, sustracción, reduplicación y suavización de las letras, y otros procedimientos que la Filología estudia detenidamente.

A la alteración fonética se debe, según Max Müller, la aparición de las formas gramaticales.

La alteración del sentido de las palabras se verifica, ora por cambios en el modo de pensar de los pueblos, que introducen cambios análogos en la significación de las palabras, ora por la adopción de palabras extrañas, que cambian de sentido al ser importadas a otro país, ora por la acción del lenguaje figurado que, por medio de metáforas, sinécdoques, etc., altera el sentido primitivo de los vocablos.

La alteración fonética y significativa de las palabras se debe en mucha parte a la derivación etimológica o influencia de unas lenguas en otras. Con efecto, al pasar las palabras de una lengua a otra suelen experimentar graves modificaciones en su forma y en su significación (69), mostrándose en estos cambios las siguientes leyes: 1ª. La misma palabra puede recibir formas distintas en diferentes lenguas. 2ª. La misma palabra puede tomar formas distintas dentro de una sola lengua. 3ª. Palabras diferentes toman igual forma en lenguas distintas. 4ª. Palabras diferentes toman igual forma en una misma lengua.

Para comprender lo que se entiende por renovación dialectal, es preciso fijar el sentido de la palabra dialecto, que generalmente se considera como cosa distinta de las lenguas o idiomas. El dialecto no es otra cosa que un estado especial de las lenguas, y en tal sentido toda lengua ha sido alguna vez o puede llegar a ser dialecto, y en cierto modo lo es siempre.

El dialecto significa en general el estado libre e inculto de las lenguas, en que estas manifiestan con entera espontaneidad su propio carácter e incesantemente se modifican y trasforman. Dentro de esta acepción general de la palabra dialecto, caben todas las siguientes formas dialectales:

1º. Llámense dialectos en general todas las lenguas que, por causa de permanecer en el estado oral, no han llegado a fijarse y constituirse de un modo relativamente definitivo. En estas lenguas puede haber cierta cultura literaria; pero no habiendo escritura que fije en verdaderas obras los resultados de esta cultura, y no bastando la influencia de la tradición para conservar en su integridad las formas de la lengua y evitar los estragos de la alteración fonética y significativa, las lenguas cambian con pasmosa facilidad y engendran a cada paso nuevas variedades dialectales. Estos cambios son tan numerosos y bruscos, que la distancia de algunas leguas basta para que un mismo dialecto tenga formas diferentes, y el trascurso de algunos años para que cambie por completo.

2º. También se da el nombre de dialecto a las diversas lenguas provinciales y locales de una nación, por más que estén fijadas por la escritura y las obras literarias. Lenguas que merecieron el nombre de verdaderos idiomas, pueden convertirse en dialectos de esta especie, cuando la nación que las hablaba se trueca en provincia dependiente de otra. Tal aconteció con las lenguas que hablaban los pueblos sometidos a

Roma, con el provenzal o lemosín, con el catalán, el valenciano, el vasco y otras lenguas semejantes. No hay que decir que estos dialectos pueden de nuevo convertirse en idiomas si cambian las condiciones sociales y políticas de los pueblos en que se hablan.

3°. Reciben asimismo el nombre de dialectos las formas peculiares y características que reviste una misma lengua en cada localidad o en cada clase social. En tal sentido, las lenguas literarias no son otra cosa que el dialecto especial de las clases ilustradas y superiores.

El nombre de lengua o idioma se aplica, por tanto, a los idiomas fijados por la escritura y literariamente cultivados que disfrutaban de las consideraciones y privilegios de lenguas oficiales de una nación. Son las lenguas de las gentes cultas, de las clases superiores y de los elementos oficiales, diversificadas en formas dialectales populares y locales, y avasalladoras de las lenguas provinciales reducidas a la condición de dialectos.

Como es natural, los dialectos influyen constantemente en las lenguas oficiales y literarias, renovándolas, enriqueciéndolas, modificándolas y siendo juntamente elementos modificadores y conservadores, pues si de un lado las alteran, de otro perpetúan los caracteres tradicionales de la raza, no pocas veces perturbados y aun corrompidos y olvidados por las lenguas literarias. Pero la acción de los dialectos es principalmente renovadora; gracias a ellos las lenguas literarias no se inmovilizan, y merced a su acción incesante el lenguaje es una creación inagotable y continua.

Como de lo expuesto se desprende, los dialectos e idiomas están sujetos a cambios numerosos y constantes. Así se observa que todo dialecto puede convertirse en lengua literaria y oficial, cuando se lo permiten las circunstancias históricas, bien porque se fije por medio de la escritura, bien porque el pueblo que lo habla constituya una verdadera nación independiente. De igual manera, toda lengua puede transformarse en dialecto por las causas antes mencionadas.

Obsérvase también que al desaparecer una lengua que avasalló a muchas, éstas reaparecen a su muerte y se convierten en numerosas lenguas que parecen hijas de aquella, y que no son otra cosa que sus formas dialectales convertidas en lenguas independientes (70). No hay que decir cuánto influyen en estos fenómenos de la vida de los idiomas y dialectos los grandes sucesos de la historia.

Cuando las lenguas literarias dejan de ser lenguas nacionales, y son sustituidas por los dialectos, que a su vez se transforman en verdaderas lenguas, poco a poco van pasando de la categoría de vivas a muertas, o lo que es igual, dejan de ser habladas por las muchedumbres, y se reducen a la condición de lenguas sabias, clásicas o aristocráticas, usadas solamente por las clases ilustradas. Por algún tiempo viven en este estado, y son la lengua de la ciencia, de la literatura y aun del poder político; pero cuando los dialectos vulgares se van imponiendo y adquiriendo cultura literaria, llega un momento en que las primeras dejan de ser el lenguaje oficial y culto, y quedan reducidas a la condición de lenguas muertas, que nadie habla, y que, a lo sumo, son cultivadas por ciencias especiales. La historia del latín ofrece notabilísimo ejemplo de estas transformaciones.

De todos estos hechos se desprenden consecuencias importantes, a saber: que las lenguas tienden a una variedad sin límites; que si por ventura ha existido una lengua primitiva, única, debió desaparecer muy pronto, dando origen a infinidad de dialectos; que esta variedad responde a condiciones inherentes a la naturaleza humana, y que, por tanto, no hay empresa más vana e imposible que la de crear artificialmente una lengua universal, como lo han imaginado multitud de utopistas que daban claras muestras de desconocer juntamente la naturaleza del lenguaje, la del género humano y las leyes de la naturaleza y de la historia.

Lección XVII.

Clasificación de las lenguas. -Bases en que puede fundarse. -Escasa importancia de la clasificación geográfica. -Imposibilidad de la etnográfica. -Clasificación genealógica: su relación con la morfológica; lagunas que presenta. -Clasificación morfológica. -Su importancia. -Lenguas monosilábicas, aglutinantes y de flexión. -Sus caracteres. -Subdivisiones de las lenguas de flexión. -Clasificación morfológico-genealógica.

Balbi, en su Atlas etnográfico, ha clasificado 860 lenguas y 5.000 dialectos (71), y asegura que el número de lenguas existentes no baja de 2.000. Este extraordinario número de idiomas ha sido clasificado por la Filología, con arreglo a diferentes bases a saber: la geografía, la etnografía, la genealogía y la morfología.

La clasificación geográfica de las lenguas tiene escaso valor para la Filología, pues ningún dato importante suministra para establecer las relaciones que entre aquellas existen. La distribución de las lenguas por la superficie del globo ha obedecido a causas muy complejas, por lo general poco o nada conocidas. De la coexistencia de distintas lenguas en un mismo pueblo, o de la existencia de una sola en pueblos distintos, ninguna consecuencia filológica puede deducirse, dada la confusión que reina en este punto. Si a las relaciones y afinidades etnográficas de los pueblos correspondiera la distribución de los idiomas, la forma de ésta sería muy importante; pero tal correspondencia no existe en la mayoría de los casos. La distribución de las lenguas se debe casi siempre a circunstancias puramente históricas, y su conocimiento no da luz alguna para esclarecer las relaciones de los idiomas entre sí. Por esta razón, la clasificación geográfica de las lenguas, muy importante para el historiador y el geógrafo, es poco estimada en filología.

La clasificación etnográfica es de todo punto imposible. Sin duda que las razas han debido, en los comienzos de la vida humana, poseer lenguas distintas, en que reflejaran su carácter propio; pero la mezcla de las mismas razas, las mudanzas cumplidas en la vida de los pueblos por los sucesos históricos, las emigraciones, el desarrollo mismo del lenguaje, al contrarrestar la influencia de la tradición y de la herencia, han privado a las lenguas de su carácter etnográfico. En la actualidad, la clasificación de razas que hace la Etnografía, y la de idiomas que hace la Filología, no guardan entre sí correspondencia alguna. Una misma raza habla idiomas completamente irreductibles, y un sólo idioma puede ser

hablado por diversas razas. No hay una lengua caucásica, mongólica o etiópica; no hay relación alguna entre las lenguas y las razas; si la hay, por ventura, suele ser entre los idiomas y esas razas, más históricas que naturales, que para la Etnografía son dudosas cuando menos, como la raza latina, la germánica, la eslava, etc. Por esta razón, la Filología no contribuye en nada a esclarecer los problemas de la unidad o variedad de la especie humana, de las relaciones de las razas entre sí, etc. Ni la Etnografía auxilia a la Filología, ni ésta a aquella, y por tanto, es vano todo empeño de hacer una clasificación etnográfica de las lenguas.

La Filología, pues, necesita apelar a otras bases para hacer una clasificación exacta de las lenguas. Estas bases son: las afinidades que permiten asignar a diferentes lenguas un origen común y constituir con ellas un grupo natural, análogo a las familias botánicas y zoológicas; y las formas especiales de estructura que, sin establecer un origen común, señalan, sin embargo, un procedimiento particular de formación que establece un vínculo común entre varios idiomas, estén o no unidos genealógicamente. La primera clasificación se llama genealógica; la segunda, morfológica. Ambas se completan, por cuanto todas las lenguas que constituyen una verdadera familia están necesariamente unidas por vínculos morfológicos, de suerte que la clasificación genealógica se comprende siempre dentro de la morfológica, siendo ésta el género y aquella la especie, o lo que es igual, la clasificación genealógica no es más que una subdivisión de la morfológica.

La clasificación morfológica expresa estados de las lenguas, formas especiales de su estructura en diversos momentos de su desarrollo; la genealógica indica comunidad de origen entre varias lenguas pertenecientes a uno de los grupos de la clasificación morfológica. Por consiguiente, aunque ambas clasificaciones son históricas en el sentido de que expresan estados distintos del desarrollo de las lenguas o relaciones de sucesión y parentesco entre éstas, hay entre ambas diferencias notables, que pueden reducirse a las siguientes:

1ª. Las distintas lenguas comprendidas en un grupo de la clasificación genealógica están ligadas por vínculos y afinidades que permiten atribuirles a un origen común, a una lengua-madre; pero las que se comprenden en un grupo de la clasificación morfológica, pueden, a pesar de la analogía de su estructura, ser irreductibles y proceder de orígenes muy diversos.

2ª. La clasificación morfológica es completa y se aplica a todas las lenguas conocidas; la genealógica sólo comprende algunos grupos clasificados, y deja fuera de sí diferentes lenguas, cuyas afinidades con otras son desconocidas. Es más: al paso que los tres grandes grupos de la clasificación morfológica están definitivamente fijados por la Ciencia, la clasificación genealógica experimenta constantes modificaciones, y cada filólogo la suele exponer a su manera, exceptuando dos grandes familias perfectamente determinadas y reconocidas por todos, que son la semítica y la indoeuropea (72).

La razón de esto es que, no habiendo llegado hasta nosotros las lenguas madres de los diferentes grupos genealógicos, no siendo posible buscar ayuda en la Etnografía para estas indagaciones, siendo muy incompletos los datos históricos y arqueológicos que pudieran esclarecer

estos problemas, y pudiendo inducir a graves errores el uso inmoderado de la etimología, es extremadamente difícil precisar con la necesaria exactitud las afinidades de las lenguas y formar con ellas verdaderos grupos naturales. Los obstáculos, a veces insuperables, con que en la historia natural se tropieza al clasificar las especies, puede dar idea de los que hallan en sus clasificaciones los filólogos.

Hay que notar, además, que el procedimiento generalmente adoptado para descubrir vínculos de parentesco entre las lenguas, esto es, la comparación de sus elementos gramaticales (lo que se llama gramática comparada), se aplica difícilmente, como observa Max Müller, a las lenguas que no han poseído una cultura literaria que haya fijado sus formas, pues cuando esta cultura no se opone a las alteraciones producidas por la renovación dialectal, el trabajo comparativo a que nos referimos presenta graves dificultades. Es más: ni siquiera la identidad de las raíces en diversas lenguas puede servir de guía para reconocer su origen común, cuando la cultura literaria falta, pues hasta en las raíces introduce variaciones profundas la acción incesante de los dialectos. Por estas razones, sólo ha sido posible clasificar genealógicamente los grupos de lenguas literarias, reduciéndose la clasificación, por lo que a las restantes respecta, a agrupaciones más o menos arbitrarias.

Pero el hecho de no constituir verdaderas familias naturales lenguas que ofrecen algunas afinidades notorias, no basta para negar la posibilidad de que tengan un origen común. Por regla general, estas afinidades (sobre todo, cuando afectan a las formas gramaticales), denotan que, cuando menos, esta comunidad de origen es posible, por más que el estado actual de la Ciencia no permita afirmarlo con entera seguridad.

Por consiguiente, la clasificación de las lenguas debe fundarse en la morfología, esto es, en el análisis de su estructura, y a esta clasificación morfológica debe subordinarse la genealógica, comprendiendo en los tres grandes grupos de la primera las familias, agrupaciones y miembros aislados de la segunda, y constituyéndose así una verdadera clasificación morfológico-genealógica.

Bajo el punto de vista morfológico, las lenguas se dividen en monosilábicas o aisladoras, aglutinantes y lenguas de flexión, también llamadas orgánicas, que a su vez suelen dividirse en sintéticas y analíticas y en objetivas y subjetivas.

Diferéncianse estas tres clases de lenguas por su estructura léxica y gramatical; esto es, por el procedimiento a que obedecen en la formación de las palabras y en la producción de las formas gramaticales, procedimiento que se llama en las lenguas del primer grupo monosilabismo, aglutinación en las del segundo, y flexión en las del tercero.

Como ya sabemos, una raíz puede ser vocablo o elemento de vocablo; pero en las lenguas monosilábicas, raíz y vocablo son cosas idénticas, porque las raíces permanecen puras, invariables, sin modificación de ninguna especie. En tales lenguas no hay, por consiguiente, formas gramaticales de ningún género, ni conjugaciones, ni declinaciones, ni conjunciones, ni preposiciones, ni nada que indique la menor alteración en la forma de las palabras. Una lengua de esta especie, no es, pues, otra cosa que un conjunto de raíces monosilábicas aisladas e invariables, y a esto deben estas lenguas el nombre de monosilábicas y aisladoras. Inútil

es añadir que en tales lenguas no es posible la alteración fonética.

Estas raíces aisladas tienen una significación muy general y vaga, no pudiendo decirse de ninguna de ellas que es nombre, verbo, adjetivo, adverbio o preposición; de aquí que cada palabra pueda significar multitud de cosas distintas, y ser a la vez varias partes de la oración. Por ejemplo, la palabra china tao, significa arrebatarse, conseguir, cubrir, bandera, trigo, conducir y camino.

Este carácter especialísimo obliga a estas lenguas a adoptar un procedimiento muy singular para determinar la acepción de cada palabra y la función que desempeña en la frase; todo lo cual se significa por la colocación de las palabras en la proposición gramatical, y también por la entonación que se les da al pronunciarlas; de modo que, en la gramática de estas lenguas, no hay en realidad más que sintaxis y prosodia: carecen de analogía (73).

Como quiera que en repetidas ocasiones necesitan estas lenguas que a una palabra acompañe en la proposición otra accesoria que determine su sentido, poco a poco estas raíces accesorias van perdiendo su significación primitiva e independiente, lo cual facilita la transición desde el monosilabismo a la aglutinación. Con efecto, nada más natural y fácil que unir a la raíz principal la accesoria que determina su sentido, perdiendo ésta su valor propio y formándose así una palabra compuesta (74).

Las lenguas aglutinantes forman sus palabras mediante la yuxtaposición o aglomeración de raíces diferentes, una de las cuales (la que representa la idea fundamental de la palabra) conserva su propio valor, significación e independencia, al paso que las restantes, que sólo son modificaciones de aquélla (desinencias) pierden estas cualidades y pueden experimentar los efectos de la alteración fonética. Una raíz invariable, unida estrechamente a otras variables; tal es la forma de la palabra en las lenguas aglutinantes, que también pudieran llamarse lenguas de desinencias y polisilábicas.

Hay, pues, en estas lenguas verdaderas formas gramaticales, y en ellas la gramática no es una simple sintaxis como en las anteriores. El género, el número, el caso, el tiempo, el modo, todos los accidentes de la declinación y de la conjugación se encuentran en ellas; las palabras tienen valor gramatical propio; son nombres, verbos, adverbios, etc.; hay, en suma, una enorme diferencia en sentido progresivo entre estas lenguas y las anteriores.

Pero la aglutinación todavía difiere bastante de la flexión. Las palabras formadas por este procedimiento se descomponen fácilmente en sus elementos, notándose muy bien que las raíces accesorias han sido palabras independientes, y conservan cierto valor propio relativo. Entre las raíces que componen la palabra, no hay, pues, una verdadera compenetración, una fusión completa que no permita separarlas, y además, siempre hay una (la raíz principal) que jamás se modifica; de suerte, que no están fundidas, sino simplemente aglomeradas o pegadas, y de aquí el nombre que llevan estas lenguas (75).

La transición de las lenguas aglutinantes a las de flexión es tan fácil y natural, o acaso más, que de las monosilábicas a aquéllas. Basta, con efecto, para que la aglutinación se transforme en flexión, que la raíz

invariable de la palabra formada por aglutinación se someta a la alteración fonética, modifique su forma, pierda su valor e independencia y se funda con las demás raíces en un compuesto orgánico, casi completamente indivisible. Por eso dice con razón Max Müller que la diferencia que hay entre las lenguas aglutinantes y las de flexión, es la que existe entre un mosaico mal hecho, que por todas partes descubre las juntas de las diferentes piezas que lo componen, y otro bien hecho, en que parece imposible descubrirlas.

En las lenguas de flexión la raíz principal expresa las relaciones que la unen con las raíces restantes que componen la palabra, y determina, por tanto, las variaciones que en su posición y significación experimenta, por medio de una modificación de su propia forma, de una alteración fonética: de suerte, que las desinencias gramaticales no se expresan solamente con la yuxtaposición de prefijos y sufijos, sino con una variación de la forma de la raíz, sin que esto quiera decir que la yuxtaposición referida no exista también en estas lenguas, pues en todas ellas se encuentra, como vestigio del estado de aglutinación en que antes se hallaron, así como ofrecen restos de su primitivo monosilabismo. La raíz, pues, se doblega, es flexible, y de aquí el nombre de lenguas de flexión. Las raíces que expresan desinencias (prefijos y sufijos) se modifican también, como en las lenguas aglutinantes, y se funden con la principal. Por tales razones, es difícilísimo en estas lenguas descomponer las palabras y distinguir la raíz principal (el radical) de las raíces que significan meras desinencias, pues la alteración fonética es en estas lenguas tan poderosa, que no pocas veces la raíz casi por completo desaparece a fuerza de modificaciones.

Las lenguas de flexión suelen dividirse en sintéticas y analíticas. Llámase sintéticas a las más antiguas, y analíticas a las modernas, y se funda esta división en que en estas últimas se observa cierta tendencia a la descomposición en las formas gramaticales, sustituyendo los casos de la declinación con las preposiciones y algunas voces de la conjugación con verbos auxiliares. De esta manera la raíz recobra en cierto modo su antigua independencia, y la sintaxis su importancia, observándose una especie de salto atrás, o caso de atavismo, una vuelta a los procedimientos del monosilabismo y de la aglutinación; pero, no obstante, las lenguas analíticas nunca pierden su carácter de lenguas de flexión. Algunos filólogos suelen llamar objetivas a las lenguas de flexión antiguas, y subjetivas a las modernas, sosteniendo que las primeras representan plásticamente los objetos externos, y las segundas sujetan la expresión de las cosas exteriores a las leyes del pensamiento; pero esta división, más ingeniosa que exacta, no se ha generalizado ni goza de gran crédito (76).

Después de lo que queda expuesto, es fácil comprender que el monosilabismo, la aglutinación y la flexión, no son otra cosa que estados, etapas, fases sucesivas del desarrollo de las lenguas. El monosilabismo ha sido el estado primitivo de éstas; más tarde lo ha sustituido la aglutinación, y últimamente la flexión ha reemplazado a ésta; así se observan en las lenguas aglutinantes vestigios de su estado anterior monosilábico, y en las de flexión restos evidentes de la aglutinación. Toda lengua aglutinante ha sido antes monosilábica, como toda lengua de

flexión ha sido aglutinante; pero si todas las que han llegado a grados superiores de desarrollo han tenido que pasar necesariamente por los inferiores, no todas han recorrido la escala completa, habiéndose quedado algunas, aunque pocas, en el estado monosilábico y otras en el de la aglutinación.

He aquí ahora la clasificación morfológico-genealógica de las lenguas, en la cual comprendemos sólo los grandes grupos y las lenguas aisladas de más importancia, sin detallar todos los idiomas comprendidos en cada clase (77).

Lenguas monosilábicas. -Se reducen a cinco, que se extienden por la China, el Tibet y la Indo-China, y son el Chino, el Annamita o Cochinchino, el Siamés, el Birmano y el Tibetano.

Lenguas aglutinantes. -Mucho más numerosas y extendidas que las anteriores, comprenden diferentes grupos, algunas lenguas sueltas y una gran familia, bastante bien determinada.

Las lenguas aglutinantes que no se clasifican en ningún grupo son el Japonés, el idioma de los habitantes de la Corea, el Pul o lengua de los Pulos o Fulas (tribus del centro del África), el Singalés o idioma de Ceilán, el Brahui, que se habla al N. O. del Belutchistan y el Éuscaro o Vascuence.

Los grupos comprendidos en esta clase de lenguas son los siguientes:

- 1º. Las lenguas Americanas, llamadas también polisintéticas.
- 2º. Las lenguas de los negros africanos.
- 3º. Las lenguas de los Cafres.
- 4º. Las lenguas de los Hotentotes, Bosquimanos y otras tribus del África meridional.
- 5º. Las lenguas de la Nubia.
- 6º. Las lenguas de los Papús, indígenas de la Nueva Guinea (Oceanía).
- 7º. Las lenguas de los indígenas de la Australia.
- 8º. Las lenguas Malayo-polinesias habladas por la raza malaya y divididas en tres grupos, a saber: el Melanesio, el Polinesio y el Malayo propiamente dicho. Extiéndense estas lenguas por la Oceanía, la isla de Formosa y la de Madagascar.
- 9º. Las lenguas Dravidianas, también llamadas Tamúlicas o Malabares, habladas en la parte Meridional de la Península cingalesa (India oriental).
10. Las lenguas del Caúcaso.
11. Las lenguas Hiperbóreas, habladas en las regiones árticas.
12. La gran familia de las lenguas Uralo-altaicas, que comprende cinco grandes grupos, a saber: el Samoyedo, el Finés o Finlandés (también llamado Ugro-finés), el Turco o Tártaro, el Tonguso y el Mongol.

En esta familia se hallan comprendidas numerosas o importantes lenguas que se extienden por Asia y Europa, y entre las cuales figuran el Samoyedo, el Lapón, el Magyar o Húngaro, el Turco, el Mongol, el Calmuco, etc (78).

Lenguas de flexión. -Comprenden tres grandes familias: la Camítica, la Semítica y la Indo-europea, que también se denomina Aria.

Familia Camítica. -Las lenguas comprendidas en ella ofrecen indudables relaciones de parentesco con las semíticas, se extienden por el N. E. del África y se dividen en tres grupos, a saber: el Egipcio (que

comprende el Egipcio antiguo y el Copto), el Líbico (que comprende el antiguo Libio y el moderno Bereber), y el Etíope, en el cual se cuentan diferentes lenguas del África central en la parte que confina con el Sur del Egipto.

Familia Semítica. -Ésta y la indo-europea son las dos familias mejor conocidas y determinadas por la Filología. La flexión se somete en ella a procedimientos y leyes distintas de las que rigen en la familia indo-europea (79), por lo cual entre ambas familias hay diferencias de estructura profundas, que unidas a la radical diversidad de sus raíces, hacen que sea imposible reducirlas a una forma común. Estas lenguas se extienden por Arabia, Palestina y parte de la Abisinia, y se hablaron en Asiria, Mesopotamia y Siria.

Comprende esta familia tres grupos, a saber:

1º. El grupo Arameo-asirio, que abarca el Arameo (Caldeo y Sirio) y el Asirio.

2º. El grupo Cananeo, que comprende el Hebreo y el Fenicio.

3º. El grupo Árabe, que comprende el Árabe propiamente dicho y las lenguas de la parte meridional de la Arabia y de la Abisinia.

Familia Indo-europea. -Este grupo es el más importante de todos, tanto por haber sido su estudio la base principal de las investigaciones filológicas y por ser el que mejor se conoce (80), como por comprender las lenguas que más alta importancia han tenido en la historia de la civilización.

Las lenguas indo-europeas constituyen una verdadera familia, nacida de una lengua madre, hoy perdida, pero reconstituida idealmente, gracias al genio de profundos filólogos, entre los cuales merecen singular mención Schleicher y Chavée. A esta lengua primitiva dan algunos autores el nombre de Indo-europea y otros el de Aria (del sanscrito *arya* y del zendo *airya*, noble).

La familia indo-europea comprende ocho grandes grupos, a saber:

1º. Las lenguas Indias, divididas en lenguas antiguas, lenguas modernas y dialectos de los Gitanos, comprendiéndose entre las primeras el idioma Védico (lengua de los Vedas), el Sánscrito (lengua sagrada y literaria), el Pracrito, o lengua vulgar, y el Palí, o lengua sagrada del Budismo. Entre las lenguas modernas se cuentan el Hindustani, el Hindi, el Bengalí, el Mahratta, etc.

2º. Las lenguas Iranias o Erantias, a las cuales pertenecen el Zendo o lengua sagrada de Zoroastro y del Avesta, el Persa antiguo, el Armenio, el Parsi, el Huzvareco, el Persa moderno y otras de menos importancia que se han hablado o se hablan en Persia, Armenia, Beluchistán, Afghanistan y otras comarcas vecinas a estas.

3º. La lengua Griega, que comprende el Griego antiguo y el moderno.

4º. Las lenguas Itálicas, que se dividen en antiguas y modernas, comprendiéndose en las primeras el Latín, el Osco y el Umbriano, y en las segundas las lenguas llamadas neo-latinas, romances o románicas, como son el Italiano moderno, el Español o Castellano, el Portugués, el Francés, el Provenzal, el Ladino, Romanche o lengua de los Grisonos (hablado en el cantón suizo de este nombre y en algunas comarcas italianas y austríacas), y el Rumano o lengua de la Moldo-Valaquia o Rumania.

5º. Las lenguas Célticas, que se extienden por Francia y la Gran

Bretaña, se dividen en dos grupos (el Gaélico y el Bretón o Kímrigo) y comprenden diferentes idiomas, como el Irlandés, el Erse o Escocés, el Galés, el Córnico, el Bretón o Armoricano, el Galo antiguo y el dialecto de la isla de Man.

6°. Las lenguas Germánicas que se extienden por Alemania y Escandinavia (Suecia, Noruega y Dinamarca) y se dividen en cuatro grandes grupos, a saber: el Gótico, el Escandinavo, el Bajo-alemán y el Alto-alemán. En el grupo Escandinavo se comprende el Nórdico o escandinavo antiguo, el Irlandés, el Noruego, el Sueco y el Danés; en el grupo Bajo-alemán el Frisón y el Sajón, que se divide en Anglo-sajón o Inglés y Antiguo-sajón, dividido a su vez en Bajo-alemán propiamente dicho y Neerlandés (Holandés y Flamenco o Belga). El Alto-alemán se llama también Tudesco y Alemán moderno.

7°. Las lenguas Eslavas, que se extienden por Rusia, Polonia, Servia, Bosnia, Herzegovina, Montenegro, Bulgaria, Bohemia, Hungría, parte de la Prusia y multitud de comarcas del Austria, no se dividen en grupos especiales. Cuéntanse entre ellas el Esloveno eclesiástico, el Ruso, el Polaco, el Tcheco, el Servio, el Búlgaro, etc.

8°. Las lenguas Léticas, extendidas por la costa S. O. del Báltico (extremo N. O. de la provincia alemana de Prusia Oriental y provincias rusas de Kowno y Curlandia), y reducidas al Antiguo Prusiano (lengua muerta), el Lituano y el Lético o Lete (81).

Lección XVIII.

La palabra escrita. -Su influencia en las lenguas, en la literatura y en la historia. -Su desarrollo histórico. -Escrituras figurativas. -Escritura cuneiforme. -Escrituras alfabéticas. -La imprenta. -Su capital importancia.

Como dejamos dicho en lugar oportuno, el pensamiento no se trasmite sólo por medio del lenguaje oral, sino por medio de la escritura; y como quiera que este medio de trasmisión tiene extraordinaria influencia, no sólo en la vida de las lenguas y en la Literatura, sino en la historia entera, debemos examinar aquí esta palabra artificial, debida a la inteligencia creadora y a la industria maravillosa del hombre, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos y cuya última y sorprendente forma, la imprenta, tantos servicios ha prestado a la causa de la civilización. Desde los tiempos más remotos comprendieron sin duda los hombres que era necesario fijar y hacer permanente la palabra, de suyo perecedera y fugitiva. El deseo de perpetuar la memoria de sus hechos, de comunicarse sus pensamientos en la ausencia, de conservar sus leyendas tradicionales, sus cantos poéticos, sus leyes religiosas y civiles, les obligó a representar en signos gráficos indestructibles, o al menos de larga duración, la palabra hablada.

Pocos inventos ofrece la historia de importancia tan inmensa como el de la escritura. Gracias a ella, las lenguas pudieron fijarse y pasar de la movable condición de dialectos a la de idiomas literarios; la tradición, que conserva las formas características del lenguaje, pudo cobrar mayor fuerza y oponer algún dique a los estragos de la alteración

fonética; las leyes del lenguaje, las formas gramaticales que presenta, pudieron fijarse en cánones relativamente invariables, creándose así ciencias casi imposibles antes de que hubiese escritura, como la Gramática y la Filología, y los grandes monumentos literarios se conservaron como eternos modelos que, sirviendo de pauta a las generaciones futuras, impidieran la pérdida de las buenas tradiciones y la decadencia de las lenguas.

Naturalmente, no fue menor ni menos bienhechora la influencia de la escritura en el Arte literario. Antes de su invención, confiado el depósito de la Literatura a la tradición oral, alterábanse y corrompíanse las obras literarias, olvidábase el nombre de los autores, perdíase la memoria de los buenos modelos, y el Arte literario era manifestación fugitiva del ingenio, inferior a las artes restantes que disfrutaban del privilegio de perpetuar sus producciones, privilegio entonces negado a la Literatura. La tradición literaria difícilmente se conservaba; la enseñanza del Arte apenas era posible: su influencia extendíase a muy limitado círculo, y se extinguía en breve período de tiempo, sin que a impedirlo bastara la repetición constante de los cantos poéticos ni la institución de colegios de poetas que se encargaran de conservarlos. Nada ponía obstáculo insuperable a la acción demoledora del tiempo.

Pero, una vez descubierta la escritura, todo cambia por completo. Siquiera este medio de conservar las producciones literarias no ofrezca condiciones de solidez y perpetuidad como aquéllos de que disponen las artes plásticas, en cambio al multiplicar los ejemplares de una sola producción, cumplidamente compensa esta desventaja, hasta tal punto, que con ser tan frágil la materia en que consignan el poeta o el didáctico los frutos de su ingenio, mayores garantías de duración ofrece que la piedra, el bronce o el hierro en que el escultor o el pintor trazan su pensamiento, pues no hay más que un Apolo de Belvedere o un Pasmio de Sicilia, pero Iliadas y Divinas Comedias hay muchas. Además, merced a la escritura, la obra literaria se extiende por el mundo entero y a todas partes lleva su influencia, y merced a ella también, la tradición se conserva, los modelos clásicos se perpetúan y permanecen como normas constantes de la inspiración, los renacimientos literarios son posibles, las influencias de una literatura en otra se facilitan, el Arte pierde su primitivo carácter local para hacerse universal y humano, y la historia de la Literatura, imposible en el período oral, se convierte en una realidad, naciendo con ella la crítica, la Filosofía de la Literatura y la misma Estética en su aspecto literario, ciencias todas que difícilmente se produjeran si, rota a cada paso la continuidad de la historia literaria, no pudieran el filósofo, el historiador y el crítico estudiar las manifestaciones del ingenio en su marcha progresiva, inducir del análisis histórico y experimental las leyes que las rigen, reconocer sus aciertos y sus errores, y envista de todos estos resultados de la indagación, formular los principios invariables del Arte literario.

Inútil fuera ponderar el inmenso servicio que la escritura ha prestado a la civilización de los pueblos, ya dando a la Ciencia poderosos medios de propaganda y consignando de un modo indestructible sus descubrimientos y progresos, ya prestando análogos servicios al Arte, a la Industria y a la Religión, ya grabando en indelebles páginas los

principios del Derecho y las leyes que rigen a los pueblos, ya facilitando las relaciones comerciales de éstos, ya difundiendo por doquiera la instrucción y la moralidad; ya, en suma, estableciendo todo género de íntimas y duraderas relaciones entre los hombres. Puede decirse que la invención de la escritura señala el paso del salvajismo a la civilización, de lo prehistórico a lo histórico, de la inmutabilidad al progreso, y que si el hombre no es verdaderamente tal sino porque habla, tampoco es verdaderamente social y culto sino porque escribe.

La primera forma de la escritura fue la representación gráfica del objeto designado por la palabra. Con efecto, dada la asociación constante que nuestro espíritu establece entre la imagen sensible del objeto, representada por la fantasía, y la representación, también fantástica, de los sonidos con que lo nombramos, no era difícil comprender que así como el sonido suscita la imagen, la representación gráfica del objeto traería inmediatamente al espíritu la palabra con que éste es designado, traducándose en lectura (en representación de los sonidos), la contemplación de las imágenes. Por consiguiente, cuando los hombres trataron de fijar la palabra por medio de representaciones gráficas, lo primero y lo más sencillo que se les ocurrió fue pintar el objeto mismo de que se trataba, medio muy imperfecto y difícil, tanto por la lentitud que el dibujo del objeto requiere, como por la imposibilidad de representar las ideas y objetos no sensibles. Estas dificultades inspiraron la idea de representar, no ya solamente objetos sensibles, sino ideas espirituales, y para ello, buscando las analogías existentes entre lo espiritual y lo material, se hizo al objeto sensible expresión de una idea, con la que guardaba semejanza. Por último, no bastando esto para la adecuada expresión del pensamiento, se representó por medio de ciertas figuras un sonido o palabra de la lengua oral, con ayuda del cual pudiera reproducirse el nombre de la idea que se quería expresar. Tales son los períodos de la historia de la escritura figurativa o ideográfica, también llamada jeroglífica.

Todos estos procedimientos ofrecían, empero, graves dificultades, tanto por su lentitud como por exigir no poca inteligencia para interpretar los signos de la escritura. Por tales razones hubo de buscarse un medio más sencillo y expedito de representar la palabra, y de aquí nació, en época más adelantada, la escritura fonética o alfabética, en que el signo no representa objetos ni ideas, sino las sílabas o las letras que constituyen las palabras, sistema seguido hoy por todos los pueblos cultos.

Las escrituras figurativas que la ciencia conoce, son la de los pueblos americanos, las de los chinos, japoneses y annamitas, y la del antiguo Egipto. Hállanse también formas rudimentarias de éste género de escritura en los salvajes americanos modernos, y en algunos pueblos de la Oceanía (82).

La escritura de los antiguos pueblos americanos comenzó por ser figurativa, esto es, por representar los objetos; luego fue fonético-figurativa, representando por medio de las imágenes el sonido principal de la palabra que se trataba de expresar.

Los orígenes de la escritura china se remontan, según autoridades respetables, al siglo XXVI o XXVII antes de J. C. Esta escritura se

compuso al principio de verdaderos signos figurativos, que representaban los objetos; pero que más tarde se convirtieron en ideográficos y fonéticos. Con efecto, como la imagen no basta para representar ciertas ideas complicadas, hubo necesidad de combinar los signos y darles cierta significación convencional. Así, una puerta y una oreja significan escuchar, el sol y la luna significan brillo o resplandor, etc. Perdiéndose poco a poco la forma primitiva de los signos, su valor figurativo se fue perdiendo, y de representar objetos pasaron a representar ideas, trocándose la escritura de figurativa en ideográfica. Por último, no bastando esto, imagináronse otros caracteres, que constan de dos elementos: uno ideográfico y otro fonético.

En estos caracteres el elemento ideográfico precisa y determina el valor del fonético. Todos los caracteres chinos pueden además usarse como fonéticos.

Esta complicación de la escritura ha obligado a los chinos a buscar claves que sirvan para la clasificación de los signos. Estas claves, a que ellos llaman jefes de clave, constan de 214 signos, de los cuales 169 son los ideográficos, que en los caracteres compuestos precisan el valor del elemento fonético, y los restantes son figurativos. Combinando estas claves elementales se forman todos los caracteres chinos, que ascienden a 50.000, de los cuales se usan habitualmente 15.000. Los chinos escriben de arriba abajo en columnas verticales y paralelas. La escritura de los annamitas no es más que una modificación de la china.

En el siglo III de nuestra era, la escritura china se introdujo en el Japón, donde adoptó una forma intermedia entre el sistema ideográfico y el alfabético. Con efecto, la escritura japonesa ya no representa objetos e ideas, sino sílabas, lo cual constituye un gran adelanto. Esta escritura es, por consiguiente, mucho más sencilla que la china, y sus diferentes sistemas (el Man-yo-Kana, el Kata-Kana y el Fira-Kana) constan sólo de 47 signos. Los japoneses escriben de igual manera que los chinos.

La escritura figurativa mejor conocida y más estudiada es la del antiguo Egipto. El estudio de esta escritura comienza desde 1799, en que se descubrió la célebre inscripción de Roseta, escrita en caracteres hieráticos y demóticos y en griego, y se debe principalmente a Champollion. Esta escritura ha tenido tres períodos, respectivamente denominados: período de la escritura jeroglífica, de la hierática y de la demótica o epistolográfica.

En la escritura egipcia se observa una progresión creciente desde el sistema figurativo e ideográfico al fonético o alfabético. Comenzaron, con efecto, los jeroglíficos por representar los objetos materiales; luego representaron por traslación los espirituales y abstractos (en lo que se llama signos ideográficos o ideogramas) (83) y más tarde representaron por medio de un signo convencional los sonidos del lenguaje. Juntábanse no pocas veces todos estos signos, y así, la imagen de una abeja, por ejemplo, podía representar la abeja misma, o significar rey o jefe, o representar una letra, (aquella con que comenzara su nombre en el lenguaje oral). Fácil es comprender la confusión de escritura semejante.

La escritura hierática o sagrada y la demótica o popular (que data del siglo VII antes de J. C., reinado de Psamético I, y dura hasta el siglo III de nuestra era, en que es sustituida por la copta) son

derivaciones de la jeroglífica y se componen de signos figurativos y fonéticos, a veces arbitrarios, que en ocasiones reproducen ligeramente el contorno de los jeroglíficos o trazos sueltos de éstos.

El sistema de representar sílabas o letras con el signo jeroglífico de un objeto, cuyo nombre comienza con el sonido que se trata de representar, constituye ya una transición al alfabetismo, análoga al silabismo japonés. Esta transición se observa también en la escritura llamada cuneiforme (en figura de cuña), usada por los imperios Persa, Asirio y Medo, a la cual precedió indudablemente una escritura figurativa, de la cual no se han hallado vestigios. La escritura cuneiforme consta de signos muy complicados, que son combinaciones distintas de una sola figura, que representa una cuña o clavo. Estos signos son 42, y en vez de representar objetos o ideas representan letras y signos ortográficos.

Parece, pues, evidente que la escritura ha recorrido en todos los pueblos el período figurativo, el ideográfico, y distintas formas complicadas del fonético (escritura fonética egipcia, escritura silábica japonesa, escritura cuneiforme), antes de llegar a la escritura alfabética propiamente dicha, en que cada letra se representa por un sólo signo. Los hechos expuestos prueban esta afirmación, y también la prueba el que las escrituras alfabéticas ofrecen con frecuencia en la forma de las letras vestigios de un período anterior figurativo, y el que en algunas lenguas semíticas las letras parecen tener a la vez valor alfabético, ideográfico y figurativo (84).

Sin entrar a dilucidar la cuestión de cuál es el alfabeto primitivo, ni de si los alfabetos modernos sin excepción son hijos del Fenicio, diremos que los alfabetos más importantes son, entre los semíticos, el Hebreo, el Fenicio, el Arameo, el Siriaco, el Kúfico, el Himiarítico, el Árabe, etc., y entre los indo-europeos el Sánscrito, el Zendo, el Griego, el Gótico, el Escandinavo o Rúnico, el Eslavo, el Latino o Romano, el Etrusco, etc. Las escrituras alfabéticas ofrecen muchos puntos dignos de consideración, como el sistema de escribir (de derecha a izquierda o viceversa, de ambas maneras combinadas, etc.), el sistema de puntos ortográficos, el hecho de carecer algunas de letras vocales (como el hebreo, por ejemplo), o sustituirlos con ciertos signos particulares, y otra multitud de detalles, sin duda importantes, pero cuya exposición no cuadra a nuestros propósitos.

Lección XIX.

La palabra como medio de expresión del Arte literario. -Distinción entre el lenguaje vulgar y el literario. -Cualidades estéticas de la palabra.

-Elementos del lenguaje literario. -Del estilo. -Sus diferentes clases.

-Formas del lenguaje literario: lenguaje prosaico y poético.

Expuesta la doctrina general de la palabra, debemos examinar ahora las condiciones especiales que ésta ha de poseer para convertirse en medio de expresión del Arte literario; acerca de lo cual, lo primero que naturalmente ocurre es que la palabra, al ser órgano de un Arte bello, ha de ser artística y bella, siendo, por tanto, el lenguaje literario distinto del vulgar, que no necesita poseer tales cualidades.

El lenguaje vulgar es una producción espontánea, y en cierto modo irreflexiva, del espíritu, en que sólo se atiende a expresar con claridad y exactitud el pensamiento; el lenguaje literario es una producción reflexiva, subordinada a idea y fin, sometida a leyes y preceptos fijos, en una palabra, artística. Forma exterior y sensible de la obra literaria, manifestación de un pensamiento artístico y bello, el lenguaje literario ha de ser estético, y en él, tanto como en el fondo y en la forma interna de la composición literaria, se ha de realizar la belleza.

Para conseguir este resultado ofrece de suyo la palabra cualidades bellas naturales. Aun sin someterla a ley alguna, la palabra posee una belleza musical que le es propia; es un conjunto de bellos sonidos, que ya en su timbre, ya en su modulación, ya en el tono con que son emitidos, ostentan verdadera belleza. La pronunciación constituye un primer grado de belleza en el lenguaje oral (85).

La conformidad de la palabra con el pensamiento es también una condición estética muy digna de tenerse en cuenta. Esta conformidad puede ser material o espiritual: la primera existe cuando entre el sonido y la idea hay una relación directa o una afinidad notable; tal sucede en las palabras onomatopéyicas, y en las que, sin serlo, son adecuadas a lo que expresan, como en ciertas palabras de suave y dulce o áspera y ruda pronunciación, que cuadran perfectamente al género de ideas o sentimientos que con ellas se expresan. La onomatopeya, considerada en este amplio sentido, es un importante elemento de la palabra literaria, y muy singularmente del lenguaje poético.

La conformidad espiritual de la palabra con el pensamiento no pende del carácter sonoro de la palabra, sino de relaciones establecidas por el uso; pero no por eso es menos importante, ni contribuye menos a la belleza del lenguaje, en cuanto produce una cualidad estética, como es la armonía.

Cuando esta conformidad de la palabra con el pensamiento se extiende, no sólo a los vocablos, sino a su combinación, esto es, a la frase, al período, al discurso entero, el lenguaje expresa cumplidamente cuanto el pensamiento encierra, y en sus formas imita en lo posible lo que éste trata de representar. En tal caso, el lenguaje, además de ser armónico y melodioso bajo el punto de vista musical (merced a la sonoridad de los vocablos y al orden y proporción de los períodos), además de ser propio y adecuado, es expresivo, y en cierto modo imitativo, pues siendo dulce y tierno unas veces, severo otras, majestuoso algunas, movido, impetuoso, pintoresco, etc., según las necesidades del pensamiento, refleja con toda la posible exactitud el carácter de éste, y puede llegar a ser una verdadera pintura. A esta cualidad, que puede llamarse expresión, a la propiedad, y a la armonía musical ha de agregarse la pureza, esto es, la conformidad del lenguaje con los preceptos del idioma y los buenos modelos literarios. El lenguaje literario debe, pues, ser puro, propio, expresivo y armónico.

Aparte de estas cualidades esenciales del lenguaje literario, hállanse en él, sobre todo en el género poético, otros elementos que poderosamente contribuyen a su belleza. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos o figuras de que en otra ocasión nos hemos ocupado, y que tanto contribuyen a dar al lenguaje un carácter verdaderamente pictórico, siendo además auxiliares eficacísimos de la fantasía. Aunque en el lenguaje común

se halla a veces esta traslación del sentido natural de las palabras, a que se llama figura o tropo, nunca es en él tan frecuente como en el lenguaje literario, y principalmente en el poético, del cual es capitalísimo elemento. Este lenguaje figurado, que crea las imágenes, esto es, las representaciones fantásticas de los conceptos en la forma sensible de la palabra, y que recorre una numerosa serie de grados y de formas, desde la simple comparación a la metáfora, y de aquí a la alegoría, constituye el material más rico y variado del lenguaje literario (86) y el que le da un carácter más original y propio.

Otro elemento importante del lenguaje literario es la libertad de que disfruta. A primera vista pudiera parecer que, habiendo de sujetarse este lenguaje a reglas y leyes fijas, es menos libre que el vulgar, que de ellas prescinde (excepto de las gramaticales en su estricto sentido); pero, en este terreno, como en el de la moral, se cumple el principio de que la libertad reside principalmente en la subordinación a la ley. Libertades en la elección de los vocablos, en la disposición sintáctica del discurso, que serían intolerables o parecerían ridículas en el lenguaje común, son de todo punto lícitas en el literario, y sobre todo en el poético. Las numerosas elegancias que los retóricos exponen, como las llamadas licencias poéticas, son buena prueba de esta libertad del lenguaje literario.

Contribuye también a la belleza de éste la manera peculiar con que se produce según el asunto que mediante él se desenvuelve, o según el carácter del escritor que lo maneja. Esta manera especial, que constituye lo que pudiera llamarse carácter original del lenguaje, es lo que se denomina estilo.

El estilo se determina según el carácter de la obra, por lo cual decimos que hay estilo poético, didáctico y oratorio, estilo épico, lírico y dramático en la Poesía, estilo político, forense, en la Oratoria, etc., y hablamos también de la propiedad o impropiedad del estilo con relación al asunto.

El estilo, considerado bajo este punto de vista, puede recibir multitud de formas, y de aquí las numerosas divisiones que de él suelen hacer los preceptistas. Ninguna de ellas agota todas las formas posibles del estilo, que, en realidad, pueden ser tantas como asuntos pueden inspirar al artista. Creemos, por tanto, completamente inútil intentar clasificar el estilo o adoptar cualquiera de las clasificaciones conocidas.

Determinase, además, el estilo según el carácter del escritor, que en el lenguaje se revela hasta el punto de que Buffon haya podido decir que el estilo es el hombre, y de que muchas veces, tratándose de autores de originalidad muy poderosa, la simple lectura de uno de sus escritos baste para conocer que son suyos. Bajo este concepto, hay tantos estilos como escritores.

Pero, además, como quiera que el artista revela en su obra, no sólo su carácter individual, sino todas las influencias que en él se determinan por virtud de las relaciones en que su personalidad se desenvuelve; y como la tradición literaria, el carácter de raza, etc., influyen notablemente en la producción del pensamiento en el lenguaje, sígnese que el estilo se determina también según el pueblo y el tiempo en que la obra es producida,

distinguiéndose, por tanto, además del estilo puramente individual, el estilo local propio de una ciudad o provincia (estilo sevillano, estilo catalán), el estilo nacional (estilo francés, alemán), el estilo etnográfico o de raza (estilo oriental, latino), y el estilo en relación al tiempo (estilo antiguo, moderno, estilo del siglo XVI). En esta relación puede el estilo ser impropio del pueblo o de la época en que se produce; por ejemplo, en España se censura el estilo afrancesado, y en el actual siglo no se recibe con aceptación el estilo del siglo XVI, originándose aquí el anacronismo y el extranjerismo del estilo (87).

Este aspecto original y característico del lenguaje contribuye a darle variedad extremada, y por tanto es un elemento de belleza, como quiera que, mediante él, se manifiestan la fuerza expresiva, la flexibilidad maravillosa y la inagotable riqueza de la palabra.

Cuando el lenguaje reúne todas las cualidades que hemos enumerado, merece el nombre de bello y artístico, y es propiamente literario. Compuesto en tal caso de palabras sonoras, propias, expresivas y castizas, armónicamente concertadas y compuestas en correctas y bien trazadas frases y en proporcionados, rotundos y sonoros períodos; embellecido por figuras y elegancias bellas y oportunas; acomodado a la índole del asunto que expresa, y siendo fiel reflejo y encarnación exacta de las bellas formas de que este asunto se halla revestido por la fantasía del artista; dotado, además, de la originalidad y del carácter que le dan la naturaleza, de lo que expresa y la manera especial con que el artista lo produce, el lenguaje es una verdadera creación artística, una adecuada y hermosa vestidura del pensamiento, un órgano admirable y perfectísimo de la más bella de las Artes.

El lenguaje, cuyas cualidades hemos enumerado, sirve de órgano indistintamente (aunque con caracteres especiales en cada caso) a la Didáctica, a la Oratoria y a ciertos géneros poéticos; pero fáltale aún una condición nueva para ser el medio de expresión más propio y perfecto de la Poesía. Cuando el lenguaje no posee otras cualidades que las expuestas, apellídase prosaico; para ser poético fáltale otra, en sumo grado importante. Tal es la sujeción a una ley musical fija y constante, que no es la ley general de sonoridad a que siempre se somete. La sujeción a esa ley, que es la del ritmo, constituye lo que se llama versificación, forma la más adecuada de la Poesía, aunque no la única. Hay, pues, lenguaje prosaico y lenguaje poético; a exponer las condiciones de este último, que representa el más alto grado de perfección y belleza de la palabra, debemos consagrar la lección siguiente.

Lección XX.

El lenguaje poético o rítmico. -Sus cualidades especiales. -La versificación. -Su concepto. -Noticia de los principales sistemas de versificación. -Transición al estudio de la producción literaria.

El lenguaje literario, común a todas las manifestaciones artísticas del pensamiento expresado en la palabra, adquiere cualidades especiales cuando es órgano de la más bella de las Artes que en la Literatura se comprenden, de la Poesía. Con efecto, siendo fin primero y predominante de

ésta la realización de la belleza, tanto en el fondo como en la forma de sus producciones, no se contenta con el lenguaje que es común a las demás Artes literarias (por más que también pueda emplearlo, como en otro lugar veremos), sino que crea para sí un lenguaje propio, dotado de especialísimas condiciones estéticas.

A las cualidades generales que debe poseer el lenguaje literario, agrega el poético otras nuevas, además de requerir como absolutamente necesaria la posesión de otras, que no siempre son indispensables en aquél. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos o figuras, de las imágenes, comparaciones, etc., por todo extremo indispensables en la Poesía, de cuyo lenguaje son material imprescindible, no siéndolo de igual modo del de los restantes géneros literarios.

Distínguese, además, el lenguaje poético por las numerosas libertades que le son permitidas, y a veces indispensables, y que en otros géneros rara vez se necesitan, y con frecuencia ni aun se disculpan; lo cual se debe a que es, ante todo, el lenguaje de la imaginación, y por tanto, disfruta de la amplia libertad que a ésta caracteriza en sus creaciones, y siempre se reviste de los vivos colores que a éstas distinguen.

Llévanse, pues, al más alto grado en el lenguaje poético las cualidades del literario. Atiende aquél, con mayor esmero que éste, a la elección de los vocablos, buscando los más sonoros, propios y onomatopéyicos, fijándose cuidadosamente en los epítetos, y concertando las palabras en armoniosa frase; dispone con amplia libertad de todos los elementos del lenguaje, permitiéndose las más atrevidas licencias sintáxicas y prosódicas; traslada a cada paso el sentido de la palabra, creando todo género de figuras e imágenes; busca en el símil o comparación, en la hipérbole, en la alegoría, en el símbolo, en la personificación, nuevos elementos de expresiva belleza, y de esta manera constituye un lenguaje pintoresco, lleno de color y de vida, ideal y libre, que se distingue tanto del lenguaje literario común, o mejor dicho, prosaico, como se distingue la creación original y vigorosa del poeta de la que es propia de los restantes géneros literarios.

Pero a todas estas excelencias (que en suma no son otra cosa que las del lenguaje literario, en general, elevadas a su más alto grado de perfección) agrega el lenguaje poético otra que le es peculiar y le da privativo carácter, a saber: la sujeción a una ley musical fija y constante, lo que se llama ritmo o versificación.

Sin entrar ahora en la cuestión de si el único lenguaje propio de la Poesía es el rítmico (cuestión que tiene lugar más oportuno al estudiar en particular la Poesía), y limitándonos a consignar que, si no es el único, cuando menos es el más adecuado, y que sólo ella puede usarlo legítimamente, indicaremos en términos sumarios cuáles son los caracteres del lenguaje rítmico, y cuáles las formas con que ha aparecido en la historia.

El lenguaje rítmico es hijo de la Música. La idea de sujetar la palabra a una ley rítmica constante (88), nació de haberla unido a la Música en los primitivos tiempos, en los cuales, no sólo la Música y la Poesía eran inseparables, sino que a ellas se agregaba constantemente el Baile. Esta unión imponía a la Poesía una ley musical, la convertía en verdadera música; y cuando la separación entre las artes mencionadas

llegó, la Poesía conservó su carácter musical, y la manifestación de este carácter fue la versificación, que (según la acertada definición de Herosilla) es la artificiosa y constante distribución de una producción poética en porciones simétricas de determinadas dimensiones, sujetas a ciertas medidas y denominadas versos.

El lenguaje rítmico se ha sometido a leyes y fundamentos distintos en cada pueblo, originándose de aquí los diferentes sistemas rítmicos o métricos. Los primeros y más sencillos se fundan en lo que se llama el ritmo ideal, esto es, en la correspondencia simétrica de los pensamientos, siendo, por tanto, una simple modificación de la prosa, que no llega a constituir un verdadero ritmo musical. Tal es el paralelismo hebreo, que se limita a dividir la frase en dos partes iguales, conteniendo la primera el pensamiento capital, y la segunda la repetición amplificada, la antítesis o el complemento de dicho pensamiento, como se observa en los versículos de la Biblia. Para perfeccionar este sistema se adoptaron otros varios procedimientos, como contar las sílabas de las dos partes en que se divide la frase, o emplear acentos eufónicos para darla cierta melodía. Varios pueblos orientales, además del hebreo, emplearon este y otros sistemas análogos.

Otro procedimiento, no menos sencillo y elemental, pero que tiene más carácter musical que el paralelismo, es la aliteración, que consiste en servirse de palabras que comiencen con una misma letra. La poesía primitiva de los pueblos septentrionales ofrece repetidos ejemplos de la aliteración, que tampoco fue desconocida de griegos y latinos (89).

Los sistemas rítmicos que merecen el nombre de tales, se fundan en diversos elementos, como son el acento, la cantidad silábica, el número de sílabas y la rima.

En la cantidad silábica descansa principalmente la versificación griega, hecho perfectamente explicable si se advierte que la Música y el Baile iban estrechamente unidos a la Poesía en Grecia, y que, por tanto, la medida del tiempo había de tenerse muy en cuenta en aquel sistema de versificación. La cantidad sigue dominando en la métrica latina; pero no se conserva con tanta pureza, sobreponiéndose en cambio el acento, que va cobrando cada vez mayor importancia, hasta reemplazar a la cantidad en los primeros siglos de la Edad Media (90).

En las literaturas modernas la ley de la cantidad ha desaparecido casi por completo, aunque quedan de ella algunos vestigios, siendo sustituida por el acento y el número de las sílabas, como se observa en la versificación castellana, por ejemplo.

Un nuevo elemento rítmico aparece en las modernas literaturas, y es la rima. La rima, adorno del verso más bien que verdadera condición musical de él, consiste en la igualdad o semejanza de la terminación de los períodos simétricos (versos) en que se divide la composición. La igualdad de todas las últimas letras del verso, a contar desde aquella en que carga el acento, se llama rima perfecta o consonancia; la igualdad de las vocales, pero no de las consonantes, se denomina rima imperfecta o asonancia.

El número de sílabas, la colocación del acento, la igualdad o semejanza de terminaciones y algún resto de la antigua ley de la cantidad silábica, constituyen, pues, las bases de los sistemas de la moderna

versificación. No son, sin embargo, todos estos elementos igualmente esenciales en todas las lenguas modernas, pues en castellano, por ejemplo, se puede prescindir de la rima y componer versos sueltos, aunque sean extremadamente difíciles, por nuestra ineptitud para percibir el ritmo cuando quedamos privados del auxilio del consonante.

El acento es el elemento común a todos los sistemas rítmicos y el más importante de todos, por representar el elemento ideal o espiritual de la versificación; los demás son cualidades musicales o adornos del ritmo. Con gran esmero determinan gramáticos y retóricos los distintos oficios del acento (sintáxico, prosódico y musical), y lo dividen en tónico y eufónico y en agudo, grave y circunflejo, conviniendo todos en que representa la notación musical en la pronunciación, y distingue las sílabas en que se debe elevar la voz por ser las principales, con lo cual marca también un movimiento susceptible de medida, un verdadero ritmo. Por tales condiciones el acento ha logrado sobreponerse a la cantidad silábica, y convertirse en elemento capital de todo sistema rítmico.

Multitud de cuestiones de no escasa importancia ofrece al gramático y al filósofo el estudio de los diferentes sistemas rítmicos; pero como no interesan inmediatamente a nuestros propósitos, juzgamos conveniente omitirlas aquí (91).

Terminamos con esto el análisis de la palabra, y por consiguiente el de los elementos esenciales del Arte literario. Sabido ya que éstos son la belleza, que es lo realizado por dicho arte, y la palabra, que es el medio sensible de realizarlo, debemos tratar ahora de saber cómo se realiza, o lo que es igual, qué elementos intervienen y a qué principios y reglas se somete la producción de las obras literarias, o lo que es lo mismo, de las realizaciones parciales y concretas de la belleza literaria. Para esto hemos de examinar, no sólo el modo de producirse las obras y los elementos de éstas, sino las condiciones que ha de poseer el artista, así como la influencia social del Arte literario, y la intervención que en él tiene el público que contempla sus producciones; todo lo cual será objeto de la segunda parte de nuestro estudio.

Parte segunda

Teoría de la producción literaria.

Sección primera

El artista.

Lección XXI.

Cualidades del artista literario. -Vocación. -Instrucción. -Educación.

-Facultades intelectuales y morales. -Impresionabilidad o sensibilidad.

-Inspiración. -Habilidad técnica o destreza artística. -Genio. -Talento.

-Gusto. -Originalidad.

Comprendiendo la Literatura géneros enteramente distintos, y siendo en unos la producción una verdadera creación y en otros una mera expresión en formas artísticas de cosas ajenas al Arte, es muy difícil, al ocuparse de las cualidades que debe poseer el artista literario, trazar reglas

generales aplicables a todos los casos, pues es indudable que el poeta, el orador y el didáctico han de poseer aptitudes y condiciones muy distintas, siendo muy pocas las que son comunes a todos ellos. Por esta razón, al exponer el asunto de la lección presente, nos veremos precisados a establecer a cada paso excepciones de las reglas generales que señalemos.

No todos los hombres han nacido para el Arte, ni todos los que poseen aptitudes artísticas pueden aplicarlas al Arte literario. La igualdad fundamental de los hombres no excluye las variedades individuales; la ley de la división del trabajo impera en el mundo moral como en el físico, y a cada individuo corresponde una aptitud distinta que le obliga a dedicarse a un fin determinado, y que se revela en esa tendencia constante e invencible que se llama vocación.

Por consiguiente, el artista literario debe tener vocación para su arte y mostrarla desde luego, no sólo en su afición constante y en su propósito firme de consagrarse a él de por vida, sino en su aptitud, mostrada en toda clase de ensayos literarios. Pero la vocación necesita, para completarse, de la educación. El artista ha de ser educado en vista del arte que va a cultivar. Mas como quiera que el artista es, antes que todo, hombre, fuerza es también que su educación sea lo primero humana más que artística, sin que pueda considerarse educado con sólo poseer la educación especial para su arte. Muchos han sostenido, sin embargo, que el artista literario necesita únicamente genio y no educación, fundándose en que el Arte es hijo de la pura inspiración, y en que el artista nace y no se hace. Pero contra esto puede decirse que, si bien el genio no nace de la educación, se perfecciona educándose, habiendo sido hombres ilustrados y cultos casi todos los grandes artistas. Por otra parte, tratándose de la Literatura, arte complejo y vasto, relacionado con todos los fines humanos y que expresa toda la realidad, es evidente que la cultura del artista facilitará no poco la adecuada expresión de la idea. Todos los géneros literarios encuentran fuente inagotable de inspiración en la Ciencia tanto como en la vida, y no serían posibles multitud de composiciones sin poseer conocimientos científicos, como no serían tolerables en el artista errores capitales científicos en que, desprovisto de cultura, puede fácilmente incurrir. La cultura general humana, que debe darse en lo que se llama segunda enseñanza, y que comprende los conocimientos fundamentales de aplicación más inmediata para la vida es, pues, absolutamente indispensable al artista literario.

Mas esto no basta: el conocer y el hacer van siempre unidos, y es tan necesario saber vivir como saber pensar. El artista literario, que se dedica a un arte eminentemente social por su carácter como por su influencia, necesita conocer la vida experimentalmente, no sólo en sí mismo, sino en sus semejantes; necesita estudiar en esa escuela de perpetua enseñanza que se llama mundo, única que puede despertar en el hombre vivo interés hacia sus semejantes, rectitud de juicio, delicadeza de sentimientos y arte exquisito en el obrar. El literato necesita conocer el mundo, tener experiencia de la vida para concertar en sus obras lo ideal y lo real, conocer a fondo el corazón humano y ser digno de su pueblo y de su tiempo. Por eso las grandes producciones literarias son fruto de la edad madura, y no de la juventud, como erróneamente se piensa, porque sólo en la edad madura puede la experiencia, unida a la razón,

prestar claridad y rectitud de juicio a la inteligencia, templanza y pureza a los afectos del corazón, firmeza y perseverancia a la voluntad (92).

Los dos grados de educación que dejamos expuestos tocan al artista como hombre, pero falta otro que le atañe especialmente como artista. Tal es la cultura especial técnica para su arte, que comprende tres partes: educación teórica, práctica y teórico-práctica.

La educación teórica del artista literario comprende el conocimiento de la Ciencia de la literatura en sus tres partes; filosófica, histórica y compuesta. Esta parte de la educación es esencialísima, y por desgracia hartamente descuidada en general por los literatos. Es, en efecto, indispensable al artista literario conocer la esencia y leyes del arte que cultiva, conocer también su historia, y finalmente, componer ambos conocimientos, considerando las leyes como mostradas en los hechos, y los hechos como determinados bajo las leyes.

La educación práctica toca especialmente al material sensible y supone el conocimiento de la palabra en su esencia y leyes fundamentales (filología y gramática general), el conocimiento de la lengua hablada por el artista y de sus lenguas afines por lo menos; a todo lo cual ha de acompañar una serie de ejercicios prácticos que le den la habilidad necesaria y el indispensable dominio del material.

Por último, la educación teórico-práctica se adquiere con el estudio de los grandes modelos del Arte literario en todas sus manifestaciones, y principalmente en la que por el artista sea preferentemente cultivada. Este estudio no ha de llevar a una servil imitación de los modelos, sino a una libre asimilación de sus bellezas, no perdiendo de vista el carácter de la época y del pueblo en que el artista vive, y evitando incurrir en deplorables y perniciosos anacronismos (93).

De poco o nada servirían, sin embargo, estas condiciones si el artista no poseyera las facultades que el Arte exige, facultades que desarrollan y perfeccionan, pero no crean, la educación y la instrucción.

Todas las facultades del espíritu cooperan a la producción de las obras artísticas; pero hay entre ellas una que es la facultad artística por excelencia: la imaginación o fantasía. Ya en otro lugar nos hemos ocupado de esta facultad singularísima, a la vez reproductora y creadora, que pinta y refleja en nuestra mente toda la realidad sensible, y combinando con plena libertad los datos que ésta le suministra, crea formas ideales que unas veces son los mismos objetos reales idealizados (libres de sus imperfecciones o aumentados en sus excelencias), y otras, caprichosas combinaciones subjetivas de las formas reales de dichos objetos. Esta facultad, creadora de la belleza ideal, es también el primero y más necesario agente de la producción artística.

Sin imaginación no hay artistas; ni la razón ni el entendimiento la sustituyen. Aun en aquellos géneros en que el Arte literario se pone al servicio de la Ciencia, la producción de la obra fuera imposible sin esta facultad. La primera cualidad que el artista literario necesita poseer es, por tanto, una viva y rica fantasía.

La imaginación del artista ha de ser fecunda y poderosa, constituyendo lo que se llama inventiva, esto es, la facilidad de crear formas bellas ideales. En los géneros literarios en que no hay creación de

imágenes y conceptos, sino sólo de formas de expresión, la fantasía no necesita tan alto grado de inventiva como en la Poesía, donde la creación es elemento indispensable.

La imaginación artística necesita del constante auxilio de la memoria. Como por más que el Arte idealice, siempre se alimenta de lo real, el artista necesita poseer un tesoro de observaciones acumuladas, que constituyen el material de sus obras, y que sólo puede conservar la memoria. A este tesoro, reunido laboriosamente por la observación, recurre el artista a cada paso para hallar realidades que idealizar y encarnar en formas imaginativas.

Los datos que componen el material artístico se deben a la sensibilidad, pero han sido ordenados, combinados y convertidos en ideas y conocimientos por el entendimiento y la razón. Estas facultades, auxiliadas por la memoria, son las que suministran a la fantasía el conjunto de objetos e ideas (asuntos) que ella se encarga de informar. Además, como facultades discursivas y reflexivas, reguladoras de todos los actos del espíritu, han de intervenir en la producción de las obras literarias, combinando acertadamente sus elementos, sometiendo a leyes y reglas la acción, a veces desordenada, de la fantasía, determinando la idea a que ha de someterse la composición, y haciendo que en ésta imperen el orden, la regularidad, la discreción y el gusto. A estas facultades se debe también el que en ciertas obras haya un elevado pensamiento y una tendencia trascendental (94).

A las facultades intelectuales ha de reunir el artista las que se llaman morales y sensibles o afectivas. Sin pretender que el artista esté obligado (bajo el punto de vista del Arte), a cumplir fielmente en su vida los preceptos de la moral, cabe afirmar que, al menos, el sentido teórico del bien no ha de faltar en él. Podrá no amoldarse en la práctica a las leyes de la moral, pero debe reconocer su valor, amar lo bueno y reflejarlo en sus obras, porque el bien, con no ser la belleza misma, es fuente de que ésta se deriva, y manantial de fecunda y elevada inspiración. También ha de poseer el artista voluntad enérgica y perseverante que le anime en el curso de la producción.

La sensibilidad (entendida en su aspecto afectivo) es condición inexcusable del artista literario, y sobre todo del poeta. La belleza ha de ser amada tanto como conocida, o más si cabe, y sólo amándola se revela al espíritu en todo su esplendor. Además, los espíritus sensibles e impresionables, los que fácilmente se abren a los impresiones del sentimiento, son artistas por naturaleza, y sin grave esfuerzo descubren lo bello donde quiera que se halla. Y como, por otra parte, el sentimiento es la facultad adivinadora por excelencia, la que penetra donde a veces la razón no alcanza, es también facultad eminentemente artística.

Aun en su acepción más amplia, como facultad que recibe todo género de impresiones físicas y morales, la sensibilidad es importantísima en el Arte, por cuanto contribuye poderosamente a producir en el artista lo que se llama inspiración. Con efecto, la impresión recibida produce siempre en el artista una excitación poderosa de sus facultades creadoras, que engendra una expresión de lo sentido en que lo recibido en el espíritu se reproduzca y expresa enteramente modificado, creado de nuevo, por decirlo así: otras veces la espontaneidad del espíritu obra sin influencia extraña

alguna y por su fuerza propia, recibiendo en un caso, como en otro, el nombre de inspiración. La inspiración es, por tanto, la espontaneidad del espíritu en la obra de la producción. Por regla general, sin embargo, la inspiración se despierta mediante la impresionabilidad.

La inspiración es un estado que presta a la producción literaria fuerza de concepción y representación, animación, calor y vida, y por esto se dice que sin inspiración no hay Arte. La impresionabilidad sin la inspiración no produce jamás artistas.

La inspiración puede ser natural o verdadera, y artificial o falsa, pudiendo en este último caso ser fruto deliberado del cálculo. Con efecto, muchas veces el artista literario se juzga inspirado sin estarlo, o trata de aparentarlo, por lo menos, produciéndose entonces una inspiración de pura fantasía, afectada y artificiosa, que da lugar a los engendros más delirantes o a las más frías producciones. Sólo cuando el espíritu está verdaderamente afectado, o cuando posee una portentosa potencia creadora, fluye la inspiración naturalmente, interesando todas las facultades y produciendo obras enérgicas y sentidas. El arrebato exagerado, los efectos rebuscados, la hinchazón y amaneramiento del lenguaje, distinguen a primera vista la falsa de la verdadera inspiración.

La inspiración verdadera tiene varios modos que conviene exponer. Puede ser tranquila, concertada, armónica, proporcionada, nacida del concierto racional de todas las facultades; en una palabra, serena; puede, por el contrario, ser arrebatada, descompuesta, nacida del desequilibrio de las facultades, y en tal caso es febril o calenturienta. Es, por último, subjetiva u objetiva, según que provenga de impresiones de lo íntimo de nosotros mismos o de impresiones de lo exterior.

La inspiración no es, como suele creerse, un estado de sobreexcitación próximo a la locura, ni un fenómeno misterioso y casi sobrenatural. La inspiración se origina naturalmente de la emoción estética, siendo fruto de la fecundidad de ésta. Nazca de impresiones exteriores o internas, nada hay en ella que no sea natural, y jamás supone un arrebatado desconcierto de nuestras facultades, sino una simple excitación de las que cooperan principalmente a la producción artística. Tampoco es cierto que no deba someterse a regla alguna, y que sea tanto más legítima y fecunda cuanto más desordenada. Abandonada a sí misma, y no templada y regulada por la razón y el entendimiento, fácilmente produjera monstruos y delirios, aunque tal vez engendrara portentosas bellezas. Por eso ha de someterse a preceptos racionales, subordinándose a las exigencias de la razón y del buen gusto (95).

Dueño el artista de todas las facultades antedichas y de una poderosa inspiración, hállase en condiciones de producir la obra literaria, siempre que a aquellas acompañen ciertas cualidades especiales, que nacen de las anteriores, y que le dan lo que se llama poder artístico o dominio de los elementos del Arte. Tales son la habilidad técnica o destreza artística, el genio, el talento y el gusto.

Hay en todo arte un elemento exterior más o menos mecánico, de suma importancia y verdaderamente insustituible. Sin el conocimiento del claro-oscuro, de la perspectiva, de la combinación de los colores, del desnudo, etc., no es posible ser pintor, por poderosa y rica fantasía y alta idealidad que se tenga; sin el conocimiento teórico-práctico de las

leyes del lenguaje, y especialmente del idioma patrio, sin el estudio de los grandes hablistas, sin el fácil manejo de los metros y rimas poéticas, sin la destreza y facilidad en la palabra, no es posible ser poeta, didáctico ni orador. El dominio del material es, pues, un poder indispensable al artista literario.

A este dominio del material sensible, a este fácil manejo del instrumento de que se sirve el Arte, es a lo que se llama habilidad técnica o destreza artística. Sin ella es imposible la producción de la obra artística; pero ella, por sí sola, también es insuficiente, pues de nada sirve manejar el instrumento propio del Arte, si no se poseen ideas que se expresen por medio de él.

En el Arte literario, la habilidad técnica consiste en el conocimiento y fácil manejo del lenguaje, y se adquiere mediante la educación y la práctica, en lo cual la destreza se distingue del genio, que nunca es fruto de la educación.

El genio es el poder creador del espíritu. Hállase en todas las esferas de la vida, y en todas supone lo mismo: alta idea y poderosa iniciativa; pero aplicado al Arte, es el grado máximo de fuerza de las facultades creadoras, el poder de crear las formas sensibles e ideales de lo bello.

La alteza de la razón, la penetración del entendimiento, la profundidad y delicadeza del sentimiento, la fecundidad, riqueza y vitalidad de la fantasía, constituyen lo que se llama genio. En él llega la inspiración a su más alto punto; él posee maravillosas y penetrantes intuiciones, que le abren mundos de belleza desconocidos para la generalidad de las gentes; él adivina lo bello y lo reviste de impecederas y portentosas formas; él imprime a sus producciones un sello imborrable de originalidad; él, en suma, crea las obras que jamás perecen, los grandes modelos por todos imitados.

El genio es el producto de una organización especial, y en tal sentido se dice con razón que nace y no se hace. La educación puede mejorarlo, encauzarlo, abrirle más anchos horizontes, y sobre todo, darle la habilidad técnica, que siempre es adquirida; pero no lo crea. Es más; el genio se alimenta de sí propio. Sin duda que en él influyen la tradición y el pensamiento ajeno, sin duda que aprende y se educa, pero al punto se asimila lo que de fuera recibe y lo trasforma y modifica grabando en ello el sello de su personalidad. Por eso nunca imita ni de nadie es discípulo; antes eleva y reviste de originales y nuevas formas, creándolas de nuevo, las enseñanzas de sus maestros.

Cuando el poder creador se manifiesta en reducida escala y las creaciones del artista no traspasan los límites de lo común y ordinario, se dice que el artista solamente tiene talento o ingenio. Los talentos suelen limitarse a ser discípulos e imitadores de los genios, y caso de ser verdaderamente originales, más se distinguen por la discreción que por la alteza de sus obras.

El talento se entiende también como habilidad para desarrollar un pensamiento y componer el plan y la trama de una obra, en cuyo caso es principalmente la aplicación del entendimiento reflexivo a la producción artística. En tal sentido, el talento de un artista literario se manifiesta en la regularidad de sus producciones, en el gusto con que las

desarrolla, en la discreción que revela, etc.

Considerado el talento en esta última acepción, suele ser escaso o faltar por completo en el genio, que con frecuencia menosprecia o conculca las reglas artísticas, peca contra el gusto y se permite licencias y extravíos que a veces rayan en extravagancias. Fácilmente se perdonan al genio estos deslices, en gracia a las excelencias en que sus obras abundan; pero no por esto han de aplaudirse, ni menos se ha de considerar como requisito indispensable del genio el extravío y el desorden; el genio no necesita incurrir en tales errores, y tanto más valdrá cuanto mejor sepa concertar la grandeza de su inspiración con la discreción y el buen gusto.

El gusto, esto es, la percepción delicada de lo bello, es cualidad indispensable en el artista, y sólo poseyéndolo se libra de caer en graves faltas. El gusto no es innato; se adquiere con la educación y con el estudio de los buenos modelos, y es inseparable compañero del talento.

Cuando el artista literario es un verdadero genio, o cuando menos, un talento distinguido, sus creaciones tienen un carácter peculiar, una fisonomía propia, que se llama originalidad. Refléjase ésta tanto en la manera de concebir y desempeñar el asunto, como en la de expresarlo por medio del lenguaje. En este último caso, la originalidad se manifiesta en el estilo, expresión del carácter del autor que ya hemos examinado anteriormente. La originalidad en la concepción consiste, no tanto en tratar asuntos nuevos (lo cual suele ser difícil) como en tratarlos de un modo nuevo, con formas propias y características, que distingan profundamente a una obra de todas las demás.

Cuando el artista literario se obstina, no sólo en decir las cosas de un modo nuevo, sino en decir nuevas cosas; cuando cifra todo su empeño en distinguirse por todos conceptos de los demás, fácilmente incurre en esa falsa y violenta originalidad a que se llama extravagancia. Los verdaderos genios nunca necesitan apelar a tales recursos; el asunto más sencillo y gastado les basta para producir asombrosas creaciones. Los genios extraviados y las medianías son los que confunden lo original con lo extravagante, creyendo que ser original es decir o hacer lo que nadie dice ni hace, y hacerlo con las más inusitadas formas. De este afán por la originalidad nacen en la Literatura lamentables extravíos (96).

Lección XXII.

Proceso de la producción literaria. -Acción general de las facultades del artista en ella. -Momentos en que puede dividirse. -Concepción de la idea y del asunto. -Creación de las formas de la idea. -Composición y desarrollo de la obra. -Manifestación exterior, por medio del lenguaje, de lo concebido y compuesto.

Cuando el artista literario -impresionado por la contemplación de la belleza, si es poeta, deseoso de expresar con bellas formas sus ideas científicas, si es didáctico, o queriendo poner su ingenio o su palabra al servicio de fines que estima justos, si es orador-, se resuelve a producir y manifestar en formas exteriores sensibles su idea, componiendo lo que se llama una obra literaria, lo que en realidad hace es poner en ejercicio

todas sus facultades y aplicarlas a la realización de su propósito. El proceso intelectual que media desde que concibe el asunto hasta que lleva a término su ejecución, es lo que aquí debemos considerar.

Las tres facultades fundamentales del espíritu: inteligencia, sensibilidad y voluntad (o en otros términos: el conocer, el sentir y el querer) (97), ejercen una acción general y directa en la producción de toda obra literaria, cualquiera que sea el género a que pertenezca. Desde el comienzo de la producción, estas facultades están en ejercicio, pues aquella se debe a una idea amada y querida por el artista, y su punto de partida es un acto de la voluntad de éste: la resolución de producir una obra.

Que toda obra literaria es producto de estas facultades es tan evidente, que no necesita demostrarse. Sin idea de lo que en la obra ha de ser realizado, sin claro conocimiento de todos los elementos que han de jugar en ella, sin sentimiento poderoso de la belleza, sin amor al asunto que en la obra se desarrolla, sin firme y perseverante voluntad de llevarla a cabo, la producción fuera imposible. Y erran, por lo tanto, los que atribuyen la producción de la obra literaria a una u otra de estas facultades, suponiendo, por ejemplo, que la Poesía es hija del sentimiento y la Didáctica de la inteligencia. Sin negar que alguna de estas facultades prepondere sobre las demás o tenga mayor importancia que ellas en cada género, fuerza es reconocer que no hay producción literaria que no sea fruto del concurso de todas ellas (98).

La producción literaria comprende diversos momentos sucesivos, en cada uno de los cuales interviene especialmente una de las facultades en que suele dividirse la inteligencia (razón, entendimiento, imaginación, memoria). De estos momentos, unos son internos, otros interno-externos.

El primero de ellos es la concepción general de la obra, es decir, de la idea y del asunto que han de constituir su fondo. En esta concepción entran lo que propiamente se llama asunto de la obra, su idea o pensamiento, el objeto que el artista se propone y el fin a que tiende al componerla. Todo esto es una función propia de las facultades conceptivas y reflexivas del espíritu, esto es, de la razón y del entendimiento.

Cuando la obra es puramente artística, cuando su fin único o preponderante es realizar lo bello, sigue a esta función la creación de las bellas formas sensibles en que la idea ha de individualizarse y concretarse, sean estas formas meras reproducciones de la realidad exterior, más o menos idealizada, sean libres creaciones del espíritu hechas con presencia de los datos que ofrece la observación. Como el Arte es una forma pura, este momento de la producción es el verdaderamente artístico, pues en él comienza la idea a revestir las formas propias del Arte. Esta función es desempeñada por la fantasía, en su cualidad de facultad reproductora y creadora de las formas sensibles e ideales.

Concebido e informado el asunto, hay que desarrollarlo y exponerlo, lo cual constituye nuevos momentos de la producción. Uno de ellos es la composición de la obra, esto es, el desenvolvimiento y combinación de todos los elementos que la componen (el desarrollo y marcha de la acción en un poema épico o dramático o en una novela, la sucesión concertada de imágenes y pensamientos en una composición lírica, la exposición de argumentos y de principios en una obra oratoria o didáctica), lo cual se

hace mediante las formas expositivas del pensamiento concebido e informado (exposición, narración, descripción, diálogo, etc.), correspondiendo esta función principalmente al entendimiento, auxiliado por la fantasía.

A la composición precede la formación del plan de la obra, y la acompaña constantemente la manifestación o expresión, por medio del lenguaje, de lo pensado y compuesto. A medida que el artista va desarrollando su pensamiento, lo traduce en el lenguaje, formado y representado interiormente por la fantasía, y exteriorizado después por medio de la palabra o del escrito.

La fantasía, el entendimiento y la memoria desempeñan esta función, que se llama ejecución de la obra, y en la cual hay que distinguir en la mayoría de los casos algunos momentos en que se divide, como son la formación del croquis o bosquejo de lo que se ha de escribir (el borrador), la redacción del escrito y la corrección de éste.

Para aclarar esta doctrina y mostrar de una manera exacta cómo se suceden estos momentos o funciones de la producción literaria, parécenos conveniente servirnos de un ejemplo, que será la inmortal novela de Cervantes: Don Quijote de la Mancha.

Propúsose Cervantes combatir la afición a los libros de caballería, tan desarrollada en su tiempo, y mostrar los delirios y extravíos a que podía conducir esta afición. Éste es el pensamiento o idea de su obra, y el acto de pensarlo y concebirlo Cervantes constituye la concepción de aquella. Concurrieron a este acto el conocer, el sentir y el querer: el conocer, porque lo primero fue ver o contemplar la idea; el sentir, porque se interesó por ella, sin lo cual no la hubiera realizado; el querer, porque una vez conocida y sentida, libremente se determinó a ejecutarla.

Trató después Cervantes de representar sensiblemente su idea en una forma, en una imagen fantástica y bella que vivamente la realizara, y entonces, en un momento de inspiración, creó su fantasía el imaginarlo tipo de un loco extraviado por los libros de caballería, al cual servía de contraste un tosco labriego malicioso, interesado y positivista. Don Quijote y Sancho fueron el fruto de esta segunda función de la producción, y las aventuras de ambos personajes constituyeron el asunto de la obra.

Era todavía necesario que el asunto se expresara adecuadamente mediante una acción en la que se desarrollara; era necesario relatar una serie de aventuras de aquellos personajes y de otros de menor importancia relacionados con ellos. Para esto hubo Cervantes de concebir nuevas ideas y crear nuevas imágenes, que compuso entre sí y con las anteriores en una bien trazada trama, mediante el ejercicio de su entendimiento y el auxilio de su memoria.

Hecho esto, y representada en su fantasía en continuidad con todo ello su expresión sensible en la palabra (imaginando lo que habían de decir los personajes, el modo con que habían de referirse sus aventuras etc.), procedió Cervantes a ejecutar su obra, para lo cual probablemente la escribió primero en borrador, después la redactó en su forma definitiva, y por último la corrigió y retocó hasta dejarla en estado de poderse dar a la imprenta.

Tal es, pues, claramente mostrado en este ejemplo, el proceso de la producción literaria.

Sección segunda

La obra

Lección XXIII.

Elementos de la obra literaria. -El fondo. -Elementos de que éste se compone. -El fin de la obra. -Su idea y asunto. -Lo realizado, lo expresado y lo expuesto en la obra literaria. -Valor estético de estos elementos.

Al producir el artista una obra literaria, propónese expresar una idea, realizar en formas sensibles, mediante la palabra, algo que vive en su mente, bien sea representación fantástica, bien concepto abstracto, ora sentimiento, ora conocimiento. Esto que ha de ser expresado y realizado en la obra, que constituye la materia que ha de informar después la fantasía y traducirse luego en palabras, es el primer elemento de la obra literaria, lo que se llama su idea o pensamiento, y mejor aún, su fondo.

No es el fondo de la obra un elemento simple, sino complejo, compuesto a su vez de otros elementos. Bajo estos términos generales: fondo, idea, pensamiento, asunto de la obra, se comprenden cosas muy distintas, que debemos examinar separadamente.

Al determinarse un artista a producir una obra, al contemplar, antes de componerla, esto que se llama pensamiento o fondo de ella, verifícase en él un acto triple de conocimiento, sentimiento y voluntad, en el cual van envueltos el fin inmediato y concreto que al producir la obra se propone, el fin último y general a que la encamina, la idea o sentimiento que en ella va a desarrollar y el asunto de que va a tratar. Todos estos elementos reunidos contribuyen a formar el fondo de la obra, su sustancia o materia formable.

El fin general de la obra es lógicamente el primero de estos elementos, pues la actividad no se despierta nunca ni se mueve en un sentido determinado (siendo consciente) sin un fin preconcebido a que se dirija. En tal concepto, el fin es juntamente fin y motivo, y sólo cuando tal acontece es puro y recto, como claramente lo muestra en todas las esferas de la vida la Ética o ciencia de las costumbres.

Pero el fin rara vez es simple en el Arte; por punto general reúnen en el fin artístico diferentes fines de importancia diversa, que deben enlazarse entre sí, subordinándose los de menos valor y los más subjetivos a los más objetivos y de mayor y más general importancia.

El fin supremo y fundamental del Arte bello es la realización de la belleza, y en tal sentido el Arte literario por excelencia es aquél en que este fin, si no es el único, prepondera sobre los restantes, o lo que es igual, la Poesía. Los demás géneros literarios tienen, por esto, menos valor y legitimidad, y no son en rigor más que formas artísticas de fines extraños al Arte, por cuanto en ellos este fin queda subordinado a otros distintos, como la manifestación y propagación de la verdad científica en la Didáctica, la defensa de la justicia, de la fe o del bien público en la Oratoria.

Pero a este fin pueden acompañar otros. El artista, además de realizar la belleza, puede proponerse moralizar, inspirar ciertos sentimientos elevados, servir a determinados intereses, mostrar verdades,

dilucidar problemas, etc. Todos estos fines son legítimos en el Arte; pero a condición de subordinarlos al fin fundamental, a la realización de lo bello, cuando el Arte que se cultiva es la Poesía, a la expresión de la verdad o a la defensa de la justicia en los demás (99).

Al lado de estos fines objetivos, propónese el artista otros subjetivos que le son personales, como el deseo de obtener aplausos y gloria, el de lucrarse con su trabajo, etc. Cuando a estos fines sacrifica el artista los que son propios del Arte, cuando, por ejemplo, adula el mal gusto del público o escribe inmoralmente por obtener ganancia, estos fines dejan de ser legítimos y el artista se rebaja y prostituye, rebajando a la vez el Arte mismo. Pero nada hay de censurable en ellos si los subordina a los propiamente artísticos.

Toda obra artística (y por tanto, toda obra literaria) es producto de una idea o pensamiento que en ella se manifiesta. Esta idea ha de responder siempre a uno de los fines generales que el Arte literario se propone, pero muy bien puede no llevar consigo ningún fin determinado y concreto (en la Poesía, se entiende). La existencia de semejante fin, no es, con efecto, condición indispensable en las producciones puramente estéticas.

Por idea o pensamiento de la obra se entiende aquí el concepto que en ella domina y en ella se expresa, sea realmente un pensamiento, sea un sentimiento, pues todo lo que al artista puede inspirar, todo lo que puede ser objeto de sus obras, necesariamente se convierte en idea para ser expresado. La idea y su concepción preceden a todo otro elemento de la obra; pero a la idea precede el fin que el artista se propone, sea general, sea particular, si bien en este último caso la consideración del fin entra a formar parte de la idea.

Además de la idea que en ella domina, hay que considerar en toda obra literaria el asunto o materia de que trata, o lo que es igual, su objeto. En algunas ocasiones, la idea y el asunto se identifican, por no ser la obra otra cosa que la simple expresión directa de aquella; tal acontece en la mayor parte de las composiciones líricas, que se reducen a expresar una idea o sentimiento del autor. Pero en casi todas las obras literarias, el artista se propone, no sólo expresar su idea, sino exponer una materia determinada (por ejemplo, una ciencia cualquiera), narrar un hecho, describir o pintar un objeto, desarrollar una acción, etc. En tales casos, la ciencia expuesta, el hecho narrado, el objeto descrito, la acción desenvuelta, constituyen el asunto de la obra. Así, el fin general del Quijote es realizar la belleza, y el fin particular condenar y ridiculizar los libros de caballería; su idea o pensamiento es que el idealismo exagerado es una locura, y su asunto son las aventuras de D. Quijote y Sancho Panza.

Del examen de todos estos elementos (fin, idea y asunto), que constituyen lo que se llama el fondo de la obra literaria, se desprende fácilmente que en toda producción de este género hay que distinguir lo realizado, lo expresado y lo expuesto en aquélla. La obra realiza un fin general (la belleza, la verdad, el bien, etc.) y un fin particular (aunque no siempre); expresa una idea o un sentimiento representado en forma de idea, y expone un asunto o materia dada (un estado psicológico, un hecho, un principio científico, una tesis jurídica, etc.)

La expresión de la idea y la exposición del asunto producen la realización del fin o fines de la obra que, si preceden en la concepción a aquéllas, las siguen en el resultado efectivo, o lo que es igual, son a la vez sus móviles y sus resultantes. La idea y el asunto identifican y confúndense a veces, como ya hemos dicho, y en todo caso, ora se identifiquen, ora no, el asunto siempre envuelve la expresión de la idea. Con efecto, al exponer y desarrollar el orador y el didáctico la tesis religiosa, el teorema científico, ¿qué hacen, en último resultado, sino expresar sus ideas y sentimientos en estas materias? Al cantar el poeta épico los hechos heroicos, al llevar a la escena el dramático las luchas de la vida humana, ¿qué hacen, sino expresar sus ideas, sus emociones, el estado de su conciencia; qué hacen, sino traducir al exterior las formas ideales con que concibieron aquellos hechos y aquellos dramas?

El hombre jamás sale de sí mismo. Encerrado eternamente dentro de su conciencia, nunca se comunica inmediatamente con lo exterior, ni directamente puede expresarlo en sus obras. Podemos, por consiguiente, afirmar con entera seguridad, por extraño que a primera vista parezca, que, cualquiera que sea el asunto que el artista desarrolle, en toda obra literaria lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.

Parece aventurada, sin embargo, esta afirmación, si se atiende a lo que nos dice la historia de la Literatura. Hallamos en ella, con efecto, multitud de producciones en que, al parecer, no somos nosotros lo expresado, sino objetos exteriores, naturales, humanos o divinos. Cuando Dante refiere los tormentos de los condenados en el infierno, cuando Virgilio describe los trabajos del campo, cuando Herrera canta la victoria de Lepanto, cuando Tácito narra los hechos de la historia romana, cuando Cicerón revela al Senado los criminales propósitos de Catilina, no parece que lo expresado en las obras de estos autores sean Dante, Virgilio, Herrera, Tácito o Cicerón, sino objetos enteramente exteriores a ellos. Veamos, pues, si es posible resolver esta grave dificultad.

En primer lugar, es fácil notar en los mismos ejemplos citados, que inmediatamente expresa Dante su idea del infierno, Virgilio su conocimiento de las labores agrícolas, Herrera su entusiasmo por las glorias de la armada española, Tácito su ciencia histórica, y Cicerón su indignación contra Catilina. Lo inmediatamente expresado en estos ejemplos es, pues, un estado psicológico de los mencionados autores.

No por esto hemos de negar que esta expresión no es igual a la que hallamos, por ejemplo, en Ovidio, cuando expresa su dolor y desesperación en los Tristes, o en Tibulo, cuando exhala sus quejas amorosas en sus Elegías. Lo cual nos indica que, si bien lo inmediatamente expresado en la obra literaria somos siempre nosotros mismos, cabe expresar también mediatamente (mediante nosotros) lo que nos es extraño y exterior, esto es, todos los demás objetos de la realidad, como en los ejemplos anteriores; o expresar únicamente el estado de nuestra conciencia, como en estos ejemplos de Ovidio y Tibulo. Dedúcese de aquí que hay dos modos fundamentales de expresión, que originan, como en su lugar veremos, géneros distintos en el Arte literario.

Pero al expresar lo que nos es extraño, lo que no somos nosotros, ¿cómo lo expresamos, sino en cuanto es recibido en nosotros, en cuanto

constituye un estado de nuestra conciencia? Lo que inmediatamente expresamos en este caso no es lo exterior, sino nosotros en nuestra relación con ello. El artista expresa lo exterior en cuanto lo recibe en sí (como pensado o sentido), concibiéndolo libremente en su razón, representándolo en su fantasía y reproduciéndolo en lo exterior sensible, no tal como es en sí, sino tal como en el artista es recibido, concebido, representado y reproducido. El artista recibe el mundo exterior, y lo reproduce transformado, idealizado, nuevamente creado por su fantasía, imprimiendo y encarnando su idea en lo sensible, mediante el poder que sobre ello tiene.

Lo expresado, por tanto, en toda obra literaria, ora seamos nosotros su asunto, ora lo sea la realidad exterior, es siempre nuestra idea o nuestro sentimiento; esto es, nuestros estados de conciencia. Lo que después resulta realizado mediante la obra, es ya exterior a nosotros, es objetivo; pero en el fondo de ello no hay otra cosa que una idea que ha tomado cuerpo y se ha encarnado en formas sensibles. Realizamos, pues, la belleza, la verdad o el bien en la obra literaria, exponemos asuntos diversos, interiores y subjetivos los unos, objetivos y exteriores los otros; pero nunca expresamos otra cosa que nuestra idea, o lo que es igual, lo expresado en el Arte literario (como en todo arte), somos siempre nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.

Los elementos hasta aquí expuestos, que constituyen el fondo de la obra literaria, no son, en sí mismos, elementos artísticos. Aunque la concepción del fondo de la obra es un momento de la producción, la creación artística no comienza sino al concebir la forma en que se ha de encarnar la idea.

Ésta, y el asunto de la obra, son materia que para ser artística requiere forma estética, y que con otra forma sería cosa distinta. Así como con un mismo pedazo de mármol puede hacerse una estatua admirable o una tosca losa, una misma idea puede producir una obra bella o un engendro absurdo, y lo mismo puede suministrar asunto para una producción poética que para un árido trabajo didáctico. No quiere decir esto que la idea y el asunto no deban ofrecer condiciones de belleza, ni que su elección sea indiferente; antes, al contrario; pero aparte de que un asunto que nada de particular ofrece puede adquirir notable belleza, gracias a la forma, es lo cierto que de nada sirve la perfección y excelencia de la idea si la forma no es estética. Esto se observa, sobre todo, en la Poesía, donde la verdad o belleza de la idea significan muy poco, si la forma es defectuosa, salvándose, en cambio, una idea mezquina, y aun falsa, si la forma es bella. En la Oratoria y la Didáctica, la idea es lo que más importa; pero esto se debe a que tales géneros tienen, en realidad, muy poco de artísticos (sobre todo el segundo) por no ser su fin la realización de la belleza.

Lección XXIV.

Elementos de la obra literaria. -La forma. -Su respectivo valor en los distintos géneros literarios. -Sus clases. -Formas conceptivas o imaginativas. -Formas expositivas. -Formas expresivas o significativas.

-Valor estético de estos diversos géneros de formas.

Como hemos indicado en repetidas ocasiones, el Arte no es otra cosa que creación de formas. Las ideas que expresa, los asuntos que expone, son su materia; pero esta materia no adquiere cualidad artística mientras no se encarna en formas sensibles. La concepción de la forma es, por tanto, el primer momento de la producción artística; la forma es el verdadero elemento artístico de la obra literaria.

No quiere decir esto que la belleza resida sólo en la forma. La idea y el asunto de una obra pueden ser bellos, y por eso su elección no es indiferente, sobre todo en la Poesía; pero su belleza no es artística, no es creación del Arte, sino belleza natural o real. Cuando el artista trata de producir belleza, puede inspirarse en asuntos y expresar ideas bellas; pero la belleza que él quiere crear reside en la forma que da a estos asuntos e ideas forma propia, original, nueva, producto de su fantasía. La naturaleza es bella en sí misma; pero cuando el artista se inspira en ella para producir su obra, la belleza que ésta ofrece no tanto es la belleza real de la naturaleza, como la que se origina del modo especial con que el artista concibe y representa la realidad.

La importancia y carácter de la forma varían notablemente en cada género literario. Cuando el fin primero del artista no es producir belleza (como acontece en la Oratoria y la Didáctica), la forma no es más que una bella vestidura de la idea, un simple medio para expresar el pensamiento y exponer un asunto de un modo agradable y artístico. Pero cuando el artista es poeta, cuando no subordina el Arte a fines extraños, la forma es el elemento fundamental de la obra y casi siempre se convierte en asunto de ésta (100), reduciéndose el fondo a la idea o pensamiento que el artista quiere desarrollar. Entre el pensamiento que expresan y el asunto que ventilan el orador o el didáctico y la forma exterior y sensible en que los traducen, no media nada; las composiciones de este género no tienen de artístico otra cosa que su estructura arquitectónica, su estilo y lenguaje, y en la Oratoria los bellos sentimientos que manifiesta y los patéticos recursos a que apela el orador. Pero en la obra poética no sucede lo mismo. En ella la idea, el pensamiento, reviste en la mayoría de los casos una forma imaginativa ideal, se encarna en una imagen, en una figura, en un hecho, en algo que no tiene realidad exterior efectiva, que se convierte en materia o asunto de la composición, y que luego se reviste de las formas expositivas y expresivas, que son comunes a todos los géneros.

Si analizamos cualquier discurso de Cicerón o examinamos un escrito místico de Fray Luis de Granada, por ejemplo, observaremos que uno y otro exponen directamente su pensamiento, sin revestirlo de forma fantástica alguna, sino limitándose a concertar y combinar en una bella construcción los argumentos y razones que pueden alegar en pro de su causa el primero, y de sus doctrinas el segundo, y vertiendo todo lo que piensan en bello y artístico lenguaje. A estas formas expositivas y expresivas se reduce el elemento artístico de su trabajo, que en su fondo no contiene una verdadera concepción estética.

Pero si nos fijamos en el Quijote de Cervantes, en la Divina comedia del Dante, o en La vida es sueño de Calderón, advertiremos que al concebir el primero la idea de que la literatura caballeresca es absurda y el ideal

en que se inspira falso, al querer exponer el segundo la concepción cristiana de la inmortalidad, combinada con el ideal político del partido gibelino, y al tratar de demostrar el tercero que la vida es al modo de sueño fugaz y mentido, del cual nos hacen despertar a cada paso el desengaño y la duda -no se han limitado a desarrollar estos pensamientos en una serie de argumentos científicos o por medio de una mera exposición, sino que, deseosos de realizar belleza, los han revestido de formas ideales y fantásticas, imaginando acciones y sucesos ficticios en que se personifiquen, representen y pongan en acción tales ideas; narrando el primero las aventuras de un loco extraviado por la lectura de los libros caballerescos, relatando el segundo un imaginario viaje a las regiones infernales y celestes, llevando a la escena el tercero la personificación ideal de su pensamiento, encarnado en Segismundo. Ahora bien, las aventuras de D. Quijote, el viaje del Dante al infierno, al purgatorio y al paraíso, la acción dramática de La vida es sueño, ¿qué son sino formas fantásticas del pensamiento de Cervantes, Dante y Calderón? Y estas formas, ¿por ventura no constituyen el asunto de tales obras?

De suerte, que al paso que en las obras didácticas y oratorias, la forma artística sólo se muestra en la exposición del pensamiento y en su expresión por medio del lenguaje, en las obras poéticas la forma lo abarca todo, incluso la concepción, el asunto de la obra, limitándose casi siempre el fondo de ésta al fin que se propone y a la idea que expresa y desarrolla el autor. En la obra poética, el mismo asunto, la materia misma son ya una forma, por regla general, y la Poesía, por tanto, en cierto modo es forma pura. La forma artística, simple medio en la Oratoria y la Didáctica, es en la Poesía el elemento fundamental, y hasta cierto punto el fondo de la composición.

Tanto es así, que no pocas veces, despojada de la forma la obra poética, queda reducida a un pensamiento vulgar e insignificante, cosa que nunca acontece en los demás géneros. Lo que se llama el fondo, la idea o pensamiento de muchas composiciones poéticas, suele ser una nimiedad; la forma en que se encarna es lo que en ellas vale. Las anacreónticas, los madrigales, los idilios y otras composiciones ligeras, rara vez encierran un pensamiento de importancia, y sin embargo, son bellas por su forma.

De aquí que, al paso que en las obras didácticas lo que principalmente interesa es el fondo, en las poéticas sucede lo contrario. La idea más profunda y sublime pierde todo su valor en poesía, si la forma en que se encarna no es bella; en cambio, como dejamos dicho, la forma basta para dar valor al más frívolo pensamiento. Es más; la forma presta belleza muchas veces a ideas y objetos que por sí no la poseen, como lo muestra el ejemplo ya citado del Dante; con efecto, si la concepción del paraíso es bella por sí misma, la del infierno es todo lo contrario, y sin embargo, en la Divina comedia, gracias a la forma, el canto consagrado al infierno quizá aventaja en belleza, con ser tan horrible su objeto, al que versa sobre los esplendores del paraíso.

Síguese de lo que dejamos expuesto que la forma es de varias clases, o que toda obra literaria es una sucesión de formas. Estas formas son:

1º. Las formas conceptivas o imaginativas, o lo que es igual, las concepciones y representaciones ideales en que se concreta y realiza la idea o pensamiento de la obra. Estas formas constituyen la verdadera

creación artística, lo que se llama invención poética, y son exclusivamente propias de la Poesía (101).

Pertencen a estas formas las imágenes de que se sirve el poeta para expresar su idea, los símbolos y alegorías en que la encarna, las acciones épicas, dramáticas y novelescas, los personajes y tipos (ficticios o reales idealizados), que imagina, etc. Estas formas constituyen, por lo general, el asunto de las obras de imaginación, aunque el fondo lo constituya la idea que en ellas se encarna.

Las formas conceptivas o imaginativas son producto de la fantasía que las crea en vista de los datos de la realidad, ora reproduciendo ésta idealizada o embellecida, ora combinando a su capricho los elementos reales y componiendo con ellos formas arbitrarias que en la realidad no existen. La producción de estas formas constituye la realización o corporización exterior y sensible de la belleza ideal (que de este modo se trueca en belleza real artística), cuando son traducidas al exterior sirviéndose el artista del medio sensible de expresión propio de su arte (de la palabra en el Arte literario). Estas formas pudieran recibir el nombre de internas.

2°. Las formas expositivas, por medio de las cuales se combinan y desarrollan las anteriores, constituyendo la trama o contenido de la obra.

Estas formas son la enunciativa, expositiva o directa, en la cual el artista expone su pensamiento directamente, pinta sus afectos, enuncia las imágenes que en su fantasía se representa, etc.; la narrativa, en que relata hechos reales o ficticios; la descriptiva, en que enumera las partes, caracteres, condiciones, etc., de los objetos, pintándolos con exactos y vivos colores; la dialogada, en que desaparece la personalidad del artista y el pensamiento se expone por medio de un diálogo ficticio entre personajes imaginados por aquel; la epistolar, en que el artista supone que escribe una carta en la que expresa sus pensamientos o finge una correspondencia entre varios personajes. Estas formas pueden denominarse interno-externas.

3°. Las formas expresivas o significativas, o lo que es igual, el lenguaje, por medio del cual el artista comunica exteriormente su pensamiento.

El lenguaje es la forma de todas las anteriores, es el último grado de exteriorización y concreción del pensamiento, es la forma plástica que toman todas las demás para hacerse inteligibles y comunicables.

El lenguaje, como hemos visto en otro lugar, puede tener diferentes formas, como son la directa y la figurada, la poética o rítmica y la prosaica. Todas son comunes a los distintos géneros literarios, excepto la rítmica, que es propia de la Poesía únicamente.

Para mostrar en un ejemplo la distinción entre estas formas, podemos decir que en el Quijote la forma conceptiva está constituida por los personajes de la novela y por la acción de que son factores, la expositiva por la narración que de las aventuras de aquellos hace Cervantes, en la cual se incluyen diálogos, descripciones y enunciaciones directas de los pensamientos del autor, y la expresiva por el lenguaje prosaico de que éste se sirve para hacer su narración.

Todas estas formas tienen importante valor estético, todas concurren al éxito de la obra; pero no cabe duda de que hay entre su valor

respectivo notables diferencias. Las que más interesan, las que mayores excelencias deben poseer son las conceptivas, pues en ellas reside la verdadera creación artística. Un escrito admirable, cuya concepción estética tenga escaso valor, nunca alcanzará fama duradera; en cambio, la belleza y grandiosidad de la concepción compensan no pocas veces las imperfecciones de las formas externas (expositivas y expresivas). Podrán un drama, una novela, una composición épica o lírica, estar gallarda y elegantemente escritas; pero si la acción que en estas producciones se desarrolla no es bella, si los pensamientos son vulgares, las imágenes impropias, y la concepción pobre o falta de originalidad, difícilmente lograrán la estima del público. Por el contrario, perdónanse sin grave inconveniente los defectos que en la narración o en el lenguaje comete un autor, cuando el genio palpita en su concepción vigorosa, cuando ha creado verdaderas bellezas.

No quiere decir esto que las formas expositivas y expresivas carezcan de importancia; pues si se disculpan sus imperfecciones, cuando las disimula la belleza de las formas conceptivas, es a condición de que aquellas no sean muy graves, pues por hermosa que sea la concepción estética de una obra, si no está bien desarrollada y expuesta ni escrita en lenguaje correcto cuando menos, no basta a salvarla de merecida condena. Lo que sí puede asegurarse es que, aventajando en importancia las formas conceptivas a las demás, el artista no debe ceñirse a cultivar estas últimas y crear, por ejemplo, que para ser poeta basta ser hábil versificador. Si así fuera, el Arte literario se convertiría en una forma especial de la Música.

Terminaremos manifestando que al hablar de la forma de las obras artísticas (sobre todo al ocuparse de las literarias), conviene precisar cuidadosamente los términos, no circunscribiendo el nombre de forma a las expositivas y expresivas y dando el de fondo a las conceptivas, cosa muy frecuente aun entre personas cultas.

La mayor parte de las cuestiones que se agitan acerca del fondo y la forma de las obras literarias nace de esta confusión de términos. Para evitarla es fuerza no olvidar que, en las obras poéticas singularmente, todo (excepto el fin y propósito que las inspira y la idea o pensamiento fundamental que encierran) es pura forma, incluso lo que suele llamarse asunto (la acción en las novelas, dramas y poemas épicos) (102). Y debe tenerse en cuenta que lo importante en la producción poética es que su concepción estética (su forma ideal conceptiva) sea bella, con cuyo requisito cumple con la ley artística, sin que su mérito literario disminuya porque el pensamiento o idea a que responde carezca de importancia. Lo imperdonable es que esa forma conceptiva sea nula o poco artística y el autor pretenda disimular su falta a fuerza de galas y primores de lenguaje.

Pero donde quiera que exista una concepción estética de verdadero valor, cualquiera que sea la idea que en ella tome cuerpo, las condiciones del Arte están cumplidas y la obra merece el dictado de bella. En cambio, la idea más profunda y trascendental, encarnada en formas imperfectas bajo el punto de vista artístico, no basta a impedir que la obra en que se exprese sea condenable. Para esclarecer esta y otras cuestiones análogas, importa mucho, por tanto, fijar con precisión el concepto de la forma

literaria y no confundirla con la idea de la obra o reducirla a la forma de expresión en el lenguaje, de lo pensado, concebido y representado en formas imaginativas por el artista.

Lección XXV.

Cualidades de la obra literaria. -Cualidades relativas a la belleza.

-Cualidades relativas a la verdad y al bien. -Otras cualidades accidentales.

Examinados los elementos de la obra literaria, debemos ahora exponer las cualidades que han de adornarla, si ha de llenar las condiciones y cumplir los fines que le son propios. Pero antes conviene advertir que, si bien hay cualidades comunes a todas las obras literarias, hay otras que sólo son propias de determinados géneros, por lo cual nos veremos obligados a señalar no pocas excepciones de los principios que establezcamos.

Siendo la Literatura un Arte bello, y dándose el nombre de producciones literarias a aquellas en que el autor se propone realizar esencial o accidentalmente la belleza por medio de la palabra, síguese que la primera o inexcusable cualidad que ha de poseer la obra literaria es la de ser bella; pero como la belleza no es una cualidad simple, sino compleja, que resulta del concurso de varias cualidades, debemos enumerar las que la obra necesita para poder llamarse bella.

La primera cualidad de toda obra literaria es la unidad, igualmente necesaria en el fondo y en la forma de aquélla. La obra ha de ser una en todos sus elementos; ha de expresar una sola idea fundamental; ha de versar sobre un solo asunto; ha de someterse en su concepción y composición aun solo plan; ha de reflejar esta unidad en su estilo y en su lenguaje; ha de aparecer como resultado de una inspiración única, y no como combinación trabajosa de mal concertados elementos.

Pero esta unidad puede y debe encerrar una amplia y rica variedad. Así, el poeta lírico reflejará el sentimiento que le anima en multitud de variados aspectos; el épico, el dramático, el novelista, ofrecerán una acción rica en personajes y episodios; el orador expondrá su tesis con variados argumentos y multiplicados recursos; el didáctico desenvolverá su doctrina con no menor riqueza. Pero todos estos elementos habrán de concertarse orgánicamente y mostrarse como expresión de una unidad superior que a todos los contenga: unidad de pensamiento, de plan, de acción, etc.

La íntima unión de la variedad con la unidad producirá la armonía, condición fundamental de la belleza, que se reflejará en la debida proporción de las partes de la obra, en su conveniente distribución y colocación, en la regularidad del plan, etc. En tal sentido, el orden, la proporción, la regularidad, y en ciertos casos la simetría, deben considerarse como cualidades de la obra literaria.

Pero como la armonía por sí sola no es la belleza, la obra literaria debe poseer aquellas cualidades que se refieren a la manifestación de la vida y de la fuerza, cualidades que animan a la armonía, la dan expresión, y hacen que el objeto bello sea una armonía viviente.

La obra literaria ha de tener, por tanto, vida, expresión y carácter. Lo que se llama inspiración ha de penetrarla toda, infundiéndola animación, energía y colorido a todos sus elementos. La fuerza y energía de la concepción, la plasticidad y riqueza de las formas imaginativas, el relieve de las figuras e imágenes, el movimiento de la acción, la viveza y colorido del estilo y del lenguaje, son otras tantas manifestaciones de la vida en los diferentes géneros literarios. Esta condición es importantísima, pues por mucho que valga la idea de una obra, por interesante que sea su asunto, por grande que sea la regularidad de la composición, por más que el estilo y lenguaje ofrezcan relevantes dotes de corrección y pureza, todo esto supondrá bien poco si la obra es fría, lánguida, incolora, falta de vida. Es más: así como en los objetos reales la vida y la expresión disimulan muchas imperfecciones, la fuerza, la expresión, el color de una obra, bastan frecuentemente para oscurecer no pocos defectos (103).

La vida supone la expresión. La obra literaria será más viva cuanto más expresiva sea. Es menester que la idea que la anime, los afectos que en ella se reflejen, se revelen con gran fuerza en toda ella. Así, en el discurso oratorio, los afectos que agitan al orador, las ideas que lo impulsan, se han de retratar vivamente en sus frases, y otro tanto ha de acontecer en la composición poética. En los versos del lírico ha de palpitar vigorosamente su sentimiento; en los poemas épicos y dramáticos y en las novelas, el carácter y el estado de los personajes se han de reflejar con vivo relieve en sus palabras como en sus hechos.

El carácter es también poderoso signo de la vida. La obra literaria ha de tener un carácter propio muy señalado; ha de ser una verdadera individualidad, dotada de muy especial fisonomía. Es menester que la obra no se confunda con ninguna otra; que en ella esté impreso el sello de su autor de un modo indeleble y auténtico. La obra, por tanto, ha de ser original y nueva, tanto en su concepción y composición, como en su ejecución. El estilo, en cuanto manifestación del carácter del autor y de las condiciones y relaciones en que éste se halla, contribuye, en parte no pequeña, a dar a la obra individualidad y carácter (104).

La existencia de estas cualidades, unida a la destreza del artista en la elaboración y composición de la obra, dan a ésta una cualidad muy importante; el interés. Si la obra ha de producir una profunda emoción, si su contemplación ha de suspender el ánimo, es fuerza que sea interesante.

Para esto es necesario:

1°. Que la idea de la obra llame la atención por su trascendencia, por su novedad, por su interés de actualidad o por cualquiera otra circunstancia análoga. Si esta idea responde a una necesidad de la vida, a un estado importante de nuestro espíritu, si suspende, por lo que en ella hay de inusitado o peregrino, la obra interesa, porque excita en el contemplador ideas o sentimientos que le preocupan y llaman su atención. Esta cualidad, sin embargo, puede ser sustituida por la excelencia de la forma, que da valor y realce a una idea insignificante, de escaso interés (105).

2°. Que las formas imaginativas de que la idea se reviste, bien por su verdad, plasticidad y relieve, bien por su novedad, bien por su belleza intrínseca, impresionen vivamente a la fantasía, suspendan la atención y

causen en el ánimo vivo deleite. Esta condición sólo se cumple en las producciones poéticas.

3°. Que en la exposición del asunto, la atención del espectador se vaya excitando cada vez más poderosamente, por medio de la graduación de los efectos, exponiendo argumentos cada vez más fuertes y decisivos en la obra oratoria o didáctica, desarrollando imágenes cada vez más bellas y sentimientos más acendrados en la composición lírica, haciendo cada vez más complicada y conmovedora la acción en la épica, la dramática y la novela.

4°. Que la creciente vivacidad, riqueza y colorido del lenguaje, contribuyan también al mismo resultado.

En resumen: unidad con variedad (armonía), y, como su consecuencia, orden, proporción y regularidad; vida, expresión, carácter, originalidad e interés: tales son las cualidades que la obra literaria ha de reunir para llamarse bella.

A estas cualidades agregan algunos autores otras, relativamente secundarias, como la simplicidad o sencillez, la facilidad y la claridad. Recomendable la primera, en cuanto la belleza fácilmente se alía con ella, no es exigible, sin embargo, pues la riqueza y exuberancia de formas muchas veces favorece, y aun puede ser requisito indispensable en ciertas obras. Mayor importancia tiene la facilidad, que nace de la espontaneidad e inspiración del artista y presta a sus obras singular encanto; pero en no pocas ocasiones la facilidad no existe, la obra revela claramente el penoso esfuerzo a que es debida, y no por eso carece de relevantes cualidades estéticas (106). La claridad es más necesaria, sobre todo, en las composiciones oratorias y didácticas, pues el contemplador no aprende verdades que no entiende, ni se decide a resoluciones cuyos móviles y fundamentos no ve claros; en las composiciones poéticas puede haber cierta oscuridad relativa (sobre todo cuando se emplean formas alegóricas); pero si es demasiada, anula el interés y no da lugar a la emoción. Por eso las obras poéticas que necesitan interpretaciones y comentarios, nunca son populares. Pero la claridad no ha de confundirse con la vulgaridad, como tampoco la facilidad con el desaliño y la sencillez con la pobreza de las formas.

Además de ser bella, la obra literaria debe ser, a juicio de la mayoría de los preceptistas, verdadera y moral o buena. Lo primero es exacto, tratándose de obras didácticas u oratorias, consagradas a la exposición y defensa de la verdad; pero de las producciones poéticas no puede afirmarse sin restricciones, pues la verdad no es el fin del Arte bello, y la ficción ideal tiene en él legítima cabida. Cuando la obra poética tiene por asunto las acciones humanas, lo que en ella se exige es la verosimilitud, lo que pudiera llamarse verdad posible, es decir, la conformidad con las leyes de la naturaleza humana; cuando expone principios o dilucida problemas, exígesele verdad estricta; cuando manifiesta sentimientos, la verdad bien puede modificarse y alterarse por medio del lenguaje figurado y aun de cierta exageración ideal; cuando el poeta se mueve en las regiones de lo puramente fantástico, nada tiene que ver con la verdad.

No sucede lo mismo con la moralidad y el bien. Conformarse con la primera es precepto a que ha de someterse toda producción literaria, pero

de distinto modo, según el género a que pertenezca; encaminarse al segundo sólo puede ser obligatorio en las obras oratorias y en las producciones didácticas que al orden de las ciencias morales pertenezcan. La sumisión a la ley moral ha de ser incondicional en la producción oratoria y en la obra didáctica que verse sobre materias de carácter moral; la moralidad en tales obras ha de mostrarse, no sólo en el fin, sino también en los medios, Pero en las composiciones poéticas no sucede lo mismo; ni el poeta está obligado a moralizar, ni le está prohibido pintar el mal en todos sus aspectos, siempre que sean artísticos. Lo único que no le es lícito es servirse del Arte como de medio corruptor, y enaltecer el vicio en sus obras, esto es, ejercer una acción inmoral, directa y positiva. Tampoco ha de pintar el mal con simpáticos y halagüeños colores; pero dentro de esta limitación bien puede emplearlo como elemento estético (ora en forma de contraste, ora poniendo de relieve las cualidades buenas que pueden acompañarlo); y nunca ha de considerarse obligado a convertir sus obras en monótona pintura de virtudes ni en cátedra moral (107).

Otras cualidades puede reunir la obra literaria que, por nacer de las circunstancias especiales en que aparece, pudieran llamarse accidentales. Tal es, por ejemplo, la oportunidad, es decir, la relación de conformidad entre el fin de la obra y las circunstancias históricas en que se produce, como se observa en el Quijote, en la Comedia nueva o el café de Moratín, en muchas comedias de Aristófanes, etc. Tales son su importancia social, esto es la trascendencia que encierre, o la influencia que pueda ejercer en un determinado momento histórico, o acaso en la vida entera de la humanidad; su valor literario, siesña la un movimiento, inicia un progreso o funda una escuela literaria; y otras cualidades análogas, que se refieren más a la idea o fondo que a la forma literaria de la producción.

Lección XXVI.

Carácter social de la obra literaria. -Su influencia inmediata en el público. -Su acción general en la vida de la sociedad. -Valor y alcance de esta influencia. -Acción que en la obra ejerce a su vez el estado social. -Transición al estudio del público como elemento activo de la producción literaria.

Toda obra literaria constituye un hecho social a la par que artístico, por estar destinada a comunicar a los demás hombres la idea del artista y a ejercer en ellos señalada influencia. Cúmplase esto principalmente en la Oratoria y la Didáctica, por ser estos géneros medios artísticos de realizar fines sociales de la más alta importancia (la Ciencia, el Derecho, la Religión), por lo cual es inútil insistir en el carácter social que los distingue y en la influencia que ejercen; pero también se observa en la Poesía, por más que el fin capital de ésta se reduzca a la realización de la belleza.

La influencia de toda obra literaria es de dos clases. Prodúcese, con efecto, la obra, no sólo para el público que inmediatamente la contempla (para el público contemporáneo), sino para la humanidad entera. El artista mira a la posteridad tanto como a sus coetáneos; anhela la aprobación de aquélla y aspira a ejercer influencia duradera y permanente en la

sociedad, y por tanto, además de influir de un modo inmediato y directo en el círculo reducido que contempla su obra, influye (o cuando menos así lo intenta), en la sociedad entera. Ciertamente es que no todas las producciones literarias llenan tan amplios fines, bien sea por la escasa importancia de su idea, ora por su falta de mérito; pero las que son producto del verdadero genio, rara vez dejan de conseguir tan vasto resultado.

El valor y alcance de esta influencia social de la obra literaria varía notablemente según el género a que ésta pertenece. Por lo que a la Didáctica respecta, debe tenerse en cuenta que sus producciones influyen, no tanto en el concepto de obras literarias como en el de científicas. Rara vez, con efecto, se debe esta influencia a la brillantez de su forma ni se ejerce obrando sobre la imaginación del público, sino que es debida al fondo doctrinal de la obra y es, por tanto, fruto de la Ciencia y no del Arte. Importa notar también que, por lo general, la acción de la obra didáctica es más profunda y decisiva que la de otros géneros, pero en cambio más lenta en resultados, pues la Ciencia se dirige a un número reducido de personas y tarda mucho en popularizarse y entrar en la corriente general de la opinión, necesitando casi siempre para conseguirlo del auxilio de la Oratoria y de la Poesía.

La obra oratoria, por razón de su manera especial de producirse y de los recursos que emplea, influye de un modo más directo, inmediato y eficaz que la didáctica; pero su acción es menos duradera (108). Débese esto, tanto a que la palabra hablada pasa rápidamente sin dejar huella, como a que la Oratoria suele tener un carácter de actualidad que la priva de un interés permanente y universal. La cuestión concreta que el orador ventila, con frecuencia no interesa más que a sus contemporáneos, por lo cual lo único que de sus discursos queda es la forma. Un diálogo de Platón interesa a los hombres de todos los tiempos; un discurso de Demóstenes no ofrece para nosotros otro interés que el puramente artístico.

La influencia y acción de la obra poética presenta muy especiales caracteres. Hay que distinguir en ella dos aspectos distintos: el puramente artístico, y el que pudiéramos llamar social; advirtiéndose que el primero existe siempre, y el segundo no.

Con efecto, toda obra poética influye inmediatamente en el público que la contempla (sea éste contemporáneo del autor o no), por cuanto al realizar la belleza produce en él la emoción estética, y al producirla, depura sus sentimientos, levanta su espíritu a regiones ideales, y ejerce, por tanto, en él una acción verdaderamente educadora. Pero además, si la obra encierra un fin trascendental no estético, si aspira a plantear graves problemas sociales, si entraña elevadas y fecundas enseñanzas, si canta un ideal, su acción traspasa los límites de lo puramente artístico y se extiende a todas las esferas de la vida. La obra poética puede, en tal sentido, ser didáctica o trascendente; será lo primero si, prescindiendo del fin estético o subordinándolo a otros fines, se convierte en expositiva fiel de la verdad; será lo segundo si conservando íntegra su finalidad artística, canta ideales o formula problemas de gran trascendencia, no en la forma rigurosa de la exposición didáctica, sino en la que es propia de la obra de arte.

De esta manera puede convertirse la obra poética (y de hecho se convierte), en portentoso y eficaz vehículo de las ideas; porque al

presentarlas bajo su aspecto bello, al hacerlas objeto de inspirado cántico, de narración viva y palpitante o de interesante y patético drama, al despojarlas de la aridez científica y vestirlas con el hermoso ropaje de la creación poética, al darlas relieve, colorido y claridad luminosa, fácilmente las populariza y difunde por doquiera y las trueca, de patrimonio de privilegiadas inteligencias, en alimento de las muchedumbres. Por eso, antes de convertirse en hecho el ideal científico, es fuerza que el poeta lo cante y el orador lo difunda, pues sólo ellos pueden determinar al hombre de acción a que lo lleve al terreno de la práctica.

Así ejerce la obra poética, aparte de su influencia estética, una influencia religiosa, política, etc., y sobre todo una señalada influencia moral, ora satirizando los vicios sociales, ora ofreciendo ejemplos de virtud, ora anatematizando la injusticia, el error y el crimen doquiera los descubre. No ha de creerse, sin embargo, que esta acción es tan eficaz que al punto produzca frutos. Los intereses y las preocupaciones sociales no se dejan vencer tan fácilmente; lejos de eso, oponen al poeta tan tenaz resistencia como al legislador y al moralista, y no pocas veces la acción de aquél es completamente inútil para el bien. En cambio suele ser poderosa para el mal; lo cual se debe, más que a culpas de la Poesía, al instinto perverso del hombre, que se complace en todo lo que tienda a halagar sus malas pasiones, tanto como rechaza cuanto se encamine a refrenarlas.

Es, pues, evidente que la obra literaria de cualquier género que sea, ejerce una influencia social poderosa, sea en el bien, sea en el mal, y que es, por tanto, verdaderamente educadora. Pero no lo es menos que a su vez recibe influencias eficacísimas del estado social en que se produce, y aún del de épocas anteriores, en cuanto el artista, no sólo trabaja para el público contemporáneo y para la posteridad, sino que se inspira en la tradición.

Como repetidas veces hemos dicho, el artista literario no crea el ideal, sino la forma artística de éste. El didáctico y el orador parecen exceptuarse de esta regla; pero es fácil reconocer lo contrario si se tiene en cuenta que no son artistas al concebir, sino sólo al dar forma exterior sensible a su concepción. El poeta, verdadero creador, tampoco crea el ideal; lo toma de esferas extrañas al Arte (de la Ciencia, de la Religión, de la Historia, etc.) y lo que crea son las formas de que lo reviste.

Y como quiera que el ideal en que el artista se inspira no puede ser otro que el de su pueblo y de su tiempo, y a lo sumo el ideal de una sociedad pasada (si es un artista arcaico), o un ideal futuro que sólo se presiente, nunca le es posible hacer otra cosa que inspirarse en la sociedad que le rodea, y cuyas ideas y sentimientos refleja en su obra, aun cuando canta ideales pasados o futuros, que de algún modo (como recuerdos o esperanzas) viven en esa misma sociedad. Por eso se dice con razón que la Literatura es el reflejo, la representación fidelísima del estado social.

Ahora bien: si la obra literaria no es otra cosa que la expresión del estado de la sociedad, ¿cómo influye en ésta, cómo la educa? ¿Qué nueva enseñanza puede ofrecerla, si no hace más que reproducir las ideas y

sentimientos que la animan? ¿Cómo puede el Arte ser iniciador y educador, dadas estas condiciones?

Esta cuestión sólo puede referirse a la Poesía. La Oratoria y la Didáctica crean e imponen ideas e ideales, sobre todo la segunda; su acción iniciadora e impulsora no puede desconocerse, por tanto. Pero ¿cabe decir lo mismo de las obras poéticas?

Para resolver este problema conviene advertir, en primer término, que al reflejar la obra poética el estado e ideal sociales, no refleja siempre un solo ideal por todos admitido, ni un estado único, sino una variedad de estados e ideales. Por punto general, en cada época y en cada pueblo luchan diferentes ideales, unos que prevalecen en el presente, otros que pasaron, otros que representan lo porvenir; y siendo así, ¿quién duda de que, reflejando este estado la obra poética e inspirándose en uno u otro de estos ideales, puede ejercer acción e influencia, según que intente encaminar a la sociedad por uno de los distintos caminos a que estos ideales pretenden empujarla? (109)

Puede además el poeta reflejar en su obra el estado social, sin que esto signifique que con él se conforma; antes bien, protestando contra él y oponiéndole un ideal más perfecto, misión que cumplen no pocas veces los dramáticos, los satíricos y los novelistas. Puede también adivinar el ideal, gracias a esa intuición del genio que es causa de que los antiguos llamaran vate (profeta o adivino) al poeta verdaderamente inspirado; y de esta suerte, anticiparse a la ciencia misma y convertir la obra poética en precursora de la didáctica. Reflejar el estado social no es someterse ciegamente a él; el artista puede ser superior a su siglo y a su pueblo, y de esta suerte educar y guiar a la sociedad en vez de dejarse guiar por ella, aunque en sus obras la retrate.

No debe olvidarse, además, que la influencia de la obra poética pende en mucha parte del prestigio de la forma. Una idea vulgar, un principio conocidísimo, adquieren a veces extraordinario valor por el simple hecho de revestirse de una forma poética. De esta suerte, sin hacer otra cosa que manifestar lo que está en la mente de todos, puede el poeta producir grandes resultados. Al escribir Cervantes su Quijote, no hizo más que reflejar una idea de muchas inteligencias, repetidas veces manifestada por multitud de escritores, y sin embargo, gracias a la forma en que la expuso, logró lo que nadie hasta él había conseguido. El poeta crea la forma en que ha de ser eficaz una idea preexistente, y al crearla da a esta idea una vida y una fuerza que antes no tuvo.

Por eso, sin inventar nada más que formas, sin crear nada, limitándose a reflejar un estado general de las conciencias, puede el poeta ejercer acción e influencia poderosísimas. Por consiguiente, la afirmación de que la literatura es el reflejo fiel del estado social y la de que en éste ejerce influencia educadora -con ser inconciliables a primera vista, por parecer que la una da al Arte literario un carácter meramente receptivo, y un carácter activo la otra-, pueden armonizarse perfectamente, reconociendo que la literatura es receptivo-activa, y que, si de la sociedad recibe el fondo de ideas y sentimientos que expresa, al darlos nueva forma, al ponerse al servicio de unos ideales contra otros, al adivinar no pocas veces un nuevo ideal, anticipándose a la Ciencia, al emplear sus poderosos medios de acción en señalar a la sociedad los

derroteros que debe seguir, en condenar sus errores y vicios y en satirizar sus ridiculeces, ejerce sobre ella una influencia tanto más poderosa, cuanto más vivos son los recursos que emplea y mayor la popularidad que alcanzan sus obras.

Pero si la obra literaria ejerce esta influencia, también la recibe a su vez, no sólo de la vida social en general, sino inmediatamente del público que la contempla. El público es, por tanto, no sólo receptivo y pasivo, sino activo, y como tal constituye un importante elemento de la producción literaria, por cuya razón debemos considerarlo con especialidad, examinando atentamente la acción e influencia que en aquella ejerce.

Sección tercera

El público.

Lección XXVII.

El público como elemento de la producción literaria. -Clases en que se divide. -Influencia que ejerce en el artista. -Juicio de la obra literaria por el público. -El gusto como base de este juicio. -Cuestión acerca de la universalidad del gusto. -Distinción entre el gusto y el juicio reflexivo de lo bello.

Aunque a primera vista parezca que el público es meramente pasivo y no interviene, por tanto, directamente en la producción literaria, una reflexión más atenta muestra todo lo contrario, y enseria que el público es un elemento activo de la producción, por cuanto, siendo el objeto de todo artista ofrecer a la contemplación de aquél sus creaciones y solicitar su aprobación, es evidente que a fin semejante ha de encaminar todos sus esfuerzos, y que el juicio del público ha de tener una influencia decisiva, por consiguiente, en la producción literaria.

Considerado el público en su estricto sentido y en la acepción que se le da habitualmente, no es otra cosa que el conjunto de individuos ante quienes el artista produce su obra y que inmediatamente han de conocerla y juzgarla.

Este público, que puede llamarse contemporáneo (como antes hemos dicho), es el que ejerce una influencia más directa y decisiva sobre el artista, al manifestarle su aprobación o censura y acaso imponerle sus gustos y aficiones; pero además de este público influye en la producción literaria la posteridad, lo que puede llamarse el público futuro, por cuanto para ella produce el artista tanto como para los hombres que le rodean. A esto hay que añadir que el artista no produce sólo para su pueblo sino para todos los demás.

El Arte, con efecto, no es solamente una obra local y temporal, sino que ha de extender su acción a la humanidad y a la historia enteras. El verdadero artista, el que desea para su obra aquella importancia social, aquella duradera influencia a que en la lección anterior nos hemos referido, produce, no sólo para su pueblo, sino para toda la humanidad culta, no sólo para sus contemporáneos, sino para la posteridad, teniendo a la vez en cuenta los juicios del pasado.

Inspírase para ello en las tradiciones del pasado, especialmente con

las nacionales, y al mismo tiempo en los ideales del presente, y no pocas veces en los del porvenir; busca los aplausos de los contemporáneos y aspira a los de la posteridad, y refleja en su obra lo que es propio del momento histórico en que vive, y a la vez lo que es común a todos los tiempos.

De esta manera, enlazando la historia pasada con la presente, anticipando en idea la futura, siendo verdaderamente humano y eterno, aunque sin dejar por esto de ser hijo de su tiempo y de su pueblo, puede el artista conseguir el lauro y la inmortalidad que acompañan a todo lo que es realmente universal y humano. Necesita para esto inspirarse no sólo en lo accidental y pasajero, sino en lo permanente, abarcar con igual amor todo lo que es bello, bueno y verdadero en todo tiempo y pueblo, sin perder por esto su propia originalidad ni romper sus relaciones particulares, pero tratando de ver y expresar aun en lo más determinado lo que es universal e imperecedero.

Fácil es ahora comprender que aun el mismo público futuro influye en la producción literaria, por cuanto en vista de él, tanto como del contemporáneo, determina el artista la dirección de su ingenio, movido de la noble ambición de ser digno del aplauso de la posteridad. No hay que decir después de esto, cuánta será la influencia que en la producción literaria ejercerá el público contemporáneo.

Divídese éste en culto, aficionado (dilettante) e inculto, según que conoce los principios y leyes suficientes para pronunciar juicio razonado sobre la obra, o simplemente tiene amor y simpatía al Arte literario, pero careciendo de principios, o es enteramente falto de una como de otra cualidad, y sólo ve en la obra de arte un entretenimiento como otro cualquiera.

Adviértese desde luego que el artista produce su obra para todos estos linajes de público, cuyo juicio estima sin duda en diverso grado, prefiriendo el aplauso del culto al del aficionado y el de éste al del inculto, y dirigiéndose más a los primeros que al último. Suele suceder, sin embargo, que un mal entendido afán de popularidad o un mezquino deseo de lucro impulsan al artista a doblegarse al gusto y exigencias del público inculto, que es el más numeroso, exponiéndose en cambio a los anatemas de la crítica y de la opinión ilustrada. Pero estas son debilidades censurables que no deben erigirse en regla, sino condenarse severamente.

La influencia que el público contemporáneo ejerce en la Literatura es extraordinaria. Esta influencia es de dos géneros, pues se ejerce sobre cada autor en particular y sobre la marcha general del Arte literario. El público, al aprobar o desaprobado las obras literarias, modifica no pocas veces el genio y tendencias del autor, suele imponerle determinadas direcciones, le hace amoldarse a sus gustos, y, si en ocasiones lo corrompe y extravía, en otras lo mejora. Es cierto que (como dijimos en la lección anterior) el artista influye a su vez en el público y logra imponersele, cambiando sus aficiones y gustos; pero esta influencia está contrapesada con la que acabamos de exponer.

Crea además el público verdaderas corrientes en la vida general del Arte literario, y unas veces dirigido por los ingenios, otras por su propio impulso, lleva a cabo revoluciones importantes. La creación de

nuestro teatro nacional en el siglo XVI, contra las tendencias de la poesía erudita, el movimiento romántico del presente siglo y otros hechos semejantes, son obra espontánea del instinto popular, sin duda coadyuvado por genios eminentes, y prueba terminante de la verdad de estas afirmaciones. Estos movimientos suelen ser provechosos o funestos, pues a veces el público corrompe y pervierte el gusto literario, sobre todo si encuentra en los artistas, no directores ilustrados, sino cortesanos complacientes.

El público ejerce esta influencia, dando su fallo sobre las obras que a su contemplación ofrecen los artistas. Este fallo es resultado del ejercicio de una facultad especial, que se llama gusto.

El gusto es una facultad que resulta del ejercicio combinado de las facultades intelectuales y de la sensibilidad, y que consiste en sentir y apreciar la belleza o el agrado de las cosas. Aplícase a todo género de objetos, y se extiende a todas las esferas de la vida, pero principalmente suele referirse a la apreciación de los objetos sensibles.

La base del gusto es un instinto inconsciente y subjetivo, perfeccionado más tarde por la educación. Cuando el gusto se refiere a lo puramente sensual (como acontece en el sentido que se llama del gusto), jamás se funda en razón alguna, sino en movimientos instintivos, pero se hace más delicado con la educación. Cuando se refiere a objetos que producen emociones más elevadas, el gusto adquiere un carácter reflexivo y entran en él elementos intelectuales, pero conservando siempre una base subjetiva, afectiva o instintiva, en cierto modo. Así, en la apreciación de los objetos que la vista o el oído perciben, el gusto tiene fundamentos más objetivos que en la de los que afectan a los sentidos inferiores.

Referido a los objetos que causan una emoción estética, el gusto se denomina artístico. Este género de gusto es el más elevado y perfecto, pero nunca pierde por completo los caracteres indicados. Hay siempre en él algo de instintivo o inconsciente, algo de inmotivado e involuntario, siendo por esto muy general que la mayor parte de las gentes no sepan fundarlo en principio alguno.

Un acto instintivo de adhesión a lo bello, nacido inmediatamente de la emoción estética, es el comienzo histórico del gusto artístico. Más tarde, el hábito de contemplar objetos bellos y distinguirlos de los feos (esto es, de distinguir los que agradan de los que desagradan), va depurando y educando el gusto, y despojándolo en parte de su carácter instintivo; pero rara vez lo pierde por completo, y por mucho que sea lo que gane en cultura, nunca es otra cosa que la manifestación espontánea, en forma de juicio, de la emoción estética.

El gusto es, según esto, un juicio derivado de un sentimiento, y no de un principio, y es, por lo tanto, necesariamente subjetivo. De aquí que dependa de multitud de circunstancias puramente individuales, como la organización general del individuo, su educación, sus ideas especiales, el medio en que vive, etc. De aquí también que con dificultad pueda ser base de juicios objetivos y universales.

Tan cierto es esto, que no pocas veces, en un mismo individuo, sus gustos acerca de un objeto, y sus juicios subjetivos respecto del mismo, están en desacuerdo, ora afirmando de una cosa que es bella, pero que no le gusta, ora diciendo lo contrario. Una relación de sentimiento, (el

amor, por ejemplo), puede bastar para producir esta contradicción (110).

Este carácter subjetivo del gusto, es causa de su variedad y de su frecuente inconsecuencia. El juicio objetivo y racional acerca de la belleza de un objeto nunca varía; el gusto cambia a cada paso, y se sujeta no pocas veces al imperio de la moda. Asimismo, el juicio objetivo es igual en todos los hombres (una vez formulado y reconocido por éstos), y el gusto varía de pueblo a pueblo y de individuo a individuo.

Nace de aquí una cuestión harto difícil, cual es la de la universalidad del gusto. Esta cuestión ofrece, al parecer, una verdadera antinomia formulada en estas dos proposiciones contradictorias, aceptadas a cada paso por el uso común, a saber: a todos gusta lo bueno; sobre gustos no hay disputa, o de gustos no hay nada escrito. La primera de estas máximas afirma terminantemente la universalidad del gusto; la segunda, proclama su carácter variable y subjetivo.

La cuestión, a primera vista insoluble, no ofrece dificultad, planteándola en sus verdaderos términos. Que lo bueno (y en el caso presente, lo bello) gusta a todos, es exacto, si por gusto se entiende el reconocimiento de sus excelencias; no lo es si se entiende el placer y adhesión subjetivos, a que suele llamarse gusto, pues es muy frecuente que, reconociendo la belleza de una cosa, se declare que no nos gusta, sin embargo, y vice-versa. Es más, aquí se confunde el juicio objetivo con el gusto, pues no es cierto tampoco que lo bello guste a todos, ni todos lo tengan por tal. En cierto grado de incultura, el hombre, o no es capaz de apreciar lo bello, o se equivoca grandemente en su apreciación. ¿Cómo se ha de aplicar, por ejemplo, la máxima antedicha, al salvaje que considera feo el rostro que no está tatuado o que no es negro?

Que el gusto es subjetivo, es cierto, entendiéndolo como lo entendemos aquí; pero esta subjetividad del gusto, no impide que pueda haber juicios generales, ya que no universales, acerca de la belleza de los objetos. Hay ciertas bellezas tan evidentes y luminosas, que no hay quien pueda negarlas, a menos de no estar en su sano juicio; el mismo salvaje, antes citado, no afirma jamás que es feo el sol; pero, aparte de esto, con ser el gusto subjetivo, cabe conformidad entre el de gran número de individuos, sobre todo si está depurado por la educación y completado con el juicio objetivo de lo bello. Entre varios hombres, todos conocedores de los principios de la Estética, habrá conformidad de gustos en multitud de casos, sobre todo, tratándose de bellezas perfectas; así, no hay hombre ilustrado, que no reconozca la belleza del Quijote, cualquiera que sea su gusto individual.

Universalízase el gusto, y se trueca de subjetivo en objetivo, con efecto, cuando a la emoción estética se agrega el juicio objetivo de lo bello, mediante el conocimiento de la idea de éste. En tal caso el objeto gusta, y es declarado bello por razón de su conformidad con la idea de belleza, por la apreciación de sus cualidades estéticas. El gusto, en este caso, es la manifestación reflexiva, no de la emoción estética, sino del conocimiento racional de lo bello, y puede ser el fundamento de la Crítica.

El juicio del público inculto y del aficionado nunca es otra cosa que un juicio subjetivo, fundado en el gusto, o a lo sumo, en un somero análisis de la obra, pero no en principios científicos. Este género de

público declara que la obra es buena, porque le gusta, y no que le gusta, por que es buena, y se deja llevar de su impresión, sin tener en cuenta para nada los principios. De aquí que, si a veces tiene en sus juicios grandes aciertos, otras incurre en equivocaciones lamentables; de aquí el carácter inconstante y voluble de sus opiniones, y de aquí también la funesta influencia que suele ejercer en el Arte, sustituyendo a los principios racionales de la sana crítica los arbitrarios caprichos de su gusto, los irreflexivos resultados de sus impresiones.

No habría, por tanto, regla segura ni criterio fijo para el juicio de las obras de arte, ni norma para los autores, si el gusto del público fuera el único juez. Por esto es necesario que se formulen juicios reflexivos, fundados a la vez en el gusto y en los principios de la Ciencia; de formular estos juicios, que son la más elevada manifestación del gusto, se encarga el público ilustrado, y especialmente los que se dedican al ministerio de la crítica, cuyo examen será objeto de la lección siguiente.

Lección XXVIII.

La crítica literaria. -Su concepto. -Cualidades que debe reunir el crítico. -Su educación. -Condiciones y clases de la crítica. -Su influencia en la producción literaria.

Entiéndese por Crítica, en general, el juicio que el espíritu humano forma acerca de las cualidades y circunstancias de cualquier objeto. Dentro de esta amplia definición se comprenden diferentes géneros de crítica, como la crítica histórica, que juzga de la verdad, importancia, valor moral, etc., de los hechos; la social o moral, que juzga de las costumbres; la filosófica, la religiosa, la jurídica, etc. Todos los objetos reales y todas las manifestaciones de la actividad humana pueden ser analizados y juzgados por la crítica.

La crítica artística es el juicio de las bellezas y defectos y el examen de las circunstancias que concurren en las obras de Arte. La crítica literaria es la crítica artística aplicada al juicio de las producciones literarias.

La crítica, cualquiera que sea, es un arte fundado en los principios de una ciencia. El crítico juzga en vista de los principios, comparándolos con los hechos y declarando la conformidad o desavenencia entre éstos y aquéllos. En tal sentido, la ciencia general, a que se da el nombre de Filosofía de la historia (entendiendo la palabra historia en su más amplio sentido), no es otra cosa que una verdadera crítica.

La base de toda crítica, la condición primera que el crítico debe poseer, es, por lo tanto, el conocimiento profundo de la materia a que se refiere la cosa juzgada. Pero en la crítica artística, a este conocimiento se une la facultad de sentir y apreciar la belleza, a que se da el nombre de gusto.

La crítica artística, no es, con efecto, un acto meramente intelectual, un simple juicio, sino la resultante de la unión del juicio con el sentimiento, de la ciencia con el gusto. Como su objeto es juzgar lo bello, y lo bello causa, ante todo, una emoción, si ésta no entra en el

juicio como elemento capital, el juicio resulta incompleto, y a veces falso. Pero como la belleza no es sólo objeto del sentimiento, sino del conocimiento, y afecta a la inteligencia al par que a la sensibilidad; como la producción de la obra de arte se ha de sujetar a ciertos principios, de cuya realización pende su buen o mal éxito, el juicio del crítico también se extraviaría fácilmente si sólo se fundara en el sentimiento, participaría del carácter movable y subjetivo del gusto, y se confundiría con el juicio irreflexivo y poco seguro del vulgo.

Necesita, pues, el crítico, poseer ciertas cualidades, sin las que no puede merecer el nombre de tal. Estas cualidades pueden reducirse a cuatro: ciencia, sentimiento artístico, buen gusto e imparcialidad.

El crítico debe ser juntamente un científico y un artista, puesto que su misión es juzgar las obras de arte con arreglo a principios, y descubrir las bellezas y defectos que contienen. Ha de conocer a fondo, por tanto, los principios fundamentales de lo bello y las reglas y leyes del arte sobre que versan sus juicios; pero además ha de sentir lo bello, ha de saber colocarse en las condiciones en que el artista se halla al concebirlo y producirlo, ha de inspirarse como éste en la belleza, pues sólo así podrá apreciar las obras, interesarse por sus méritos, penetrarse de la idea y del sentimiento que las animan, y adquirir la capacidad necesaria para juzgarlas con justicia.

El sentimiento de lo bello y el buen gusto son, por consiguiente, tan necesarios al crítico como el conocimiento de los principios que forman la base científica de su juicio. Sentir intensamente lo bello y saber descubrirlo delicadamente donde quiera que se halle, poseer un gusto depurado y exquisito, dotado de un carácter objetivo, merced al auxilio de la Ciencia, ser verdadero artista, no en el sentido de saber producir obras, pero sí de conocer a fondo el modo de producirlas y de sentir todo lo que sienten los que las producen; he aquí las cualidades que el crítico ha de reunir necesariamente.

El vulgo suele pensar que el crítico está obligado a saber realizar lo mismo que juzga, o, lo que es igual, a ser artista activo y creador. Este es un error gravísimo. El crítico es artista, pero pasivo; su actividad versa siempre sobre lo que otro crea, pero él no crea por sí mismo, ni para nada lo necesita. Bástale con poseer el sentimiento artístico y conocer la naturaleza de los procedimientos de que el artista se sirve; y una vez dueño de estas cualidades, puede juzgar con acierto, por más que no sea capaz de ejecutar lo que juzga. La capacidad de juzgar los actos humanos, no requiere nunca la de llevarlos a cabo; de otra suerte, los juicios serían imposibles para la mayoría de las personas. Lo necesario es el conocimiento teórico de la ley de estos actos, del proceso a que obedecen, de los medios de ejecutarlos y del estado psicológico a que responden; esto es, de todos los factores de que los actos son resultantes.

Es más: por regla general, y como quiera que las facultades intuitivas y creadoras, y las reflexivas y críticas se desarrollan las unas a expensas de las otras, suele suceder que no hay peores críticos que los artistas, ni peores artistas que los críticos; quizá porque la inspiración impide en aquellos el ejercicio regular de la reflexión, y en éstos el análisis y el razonamiento ahogan o enfrían la inspiración.

Además, el hábito constante del análisis, el repetido rebuscamiento de los defectos, harían al crítico ser tan exigente consigo mismo, y tan metódico al producir sus obras, que muy fácilmente le privarían de la libertad y holgura de que la inspiración necesita para crear.

Por lo demás, para que sea legítima la crítica, no es necesario que el crítico predique con el ejemplo. Importa poco que sea o no capaz de hacer lo mismo que censura; lo que interesa es ver si tiene razón al censurarlo. Si la tiene, su juicio es legítimo, por más que su incapacidad para crear sea absoluta.

La imparcialidad es condición inexcusable de toda sana crítica. Por imparcialidad se entiende que el crítico haga cumplida justicia a la obra que juzga, sin dejarse llevar de móviles que perturben, extravíen o corrompan su juicio.

La imparcialidad supone que ninguna pasión debe mover al crítico y perturbar la serenidad de su juicio, pero no implica frialdad e indiferencia, como piensan algunos. El crítico debe amar la belleza con calor y pasión; debe interesarse por el Arte y consagrarse con afán a su fin, sin lo cual fuera la crítica fría, escéptica y verdaderamente infecunda. Pero no ha de dar oídos a la pasión y la preocupación, ni menos dejarse llevar de la vulgar idea que identifica la crítica con la sátira, y supone que la misión del crítico se reduce a rebuscar defectos y ocultar bellezas en las obras. El crítico no ha de ser clemente, pero tampoco despiadado; ha de ser juez severo, justo, y apasionado sólo por la belleza y por el Arte.

Para adquirir todas estas cualidades, el crítico debe poseer una educación especial, aparte de la que es común a todo artista. Esta educación ha de tender, por una parte, a la adquisición de la Ciencia, y por otra a la del sentimiento artístico y del gusto, y ser, por consiguiente, a la vez teórica y práctica.

La educación teórica del crítico ha de comprender el estudio profundo de la Ciencia de lo bello (Estética) y de cuantas con ella se relacionan íntimamente, el de los principios fundamentales del arte, cuyas producciones se dedica a juzgar, como también de su historia, y el de los procedimientos técnicos y del medio sensible de expresión, propios de este arte. Según esto, la Estética, los Principios generales y la Historia de la Literatura, la Gramática, la Filología, la Retórica, la Poética y la Métrica, deberán ser (aparte de los estudios generales, filosóficos e históricos), objeto proferente de la atención del crítico literario.

El atento y constante estudio de los modelos artísticos, la frecuente contemplación y análisis de la realidad bella (principalmente de aquélla en que se inspire el arte a que se consagra), constituirán la educación práctica, que dará al crítico buen gusto y exquisito sentimiento de lo bello. No poco contribuirán a este resultado la experiencia de la vida y el conocimiento práctico del corazón humano, pues el crítico necesita, tanto o más que el artista, acudir a cada paso a esta inagotable fuente de inspiración y de cultura. El sabio de gabinete, el crítico que sólo se inspira en los libros, y entre ellos se encierra, difícilmente adquiere el delicado gusto y el vivo sentimiento que son necesarios para que la crítica sea algo más que un árido, descarnado y pedantesco juicio de bellezas, que no se comprenden ni juzgan bien sin sentirlas vivamente, y

sin conocer a fondo la realidad en que se inspira el que las concibió.

Cuando el crítico reúne estas cualidades, la crítica no es un juicio meramente subjetivo y arbitrario, sino una función de la más elevada importancia. Mas para serlo, la crítica ha de reunir condiciones especiales, que son las siguientes:

1ª. La crítica, además de ser justa o imparcial, y de reflejar el buen gusto y sentimiento artístico de su autor, ha de estar fundada en principios científicos, a cuya luz aprecie las obras sobre que verse.

2ª. La crítica no ha de limitarse a un simple juicio sintético de las obras, sino a un detenido análisis de las mismas, en que se estudien atentamente todas las partes de la composición, dando a cada una su valor respectivo.

3ª. La crítica ha de apreciar, no sólo el mérito absoluto, sino el relativo de la obra juzgada, y considerarla bajo todas sus relaciones y en todos sus aspectos, comparándola con otras de su género o de su mismo autor, etc., apreciando su importancia social, su representación en el movimiento literario, sus orígenes y filiación, el sentido que entraña, el espíritu a que responde, etc.

4ª. La crítica no ha de limitarse a señalar los defectos de las obras, sino que ha de cuidar muy especialmente de descubrir sus bellezas, estableciendo la proporción debida entre éstas y aquéllos, y teniendo en cuenta para el fallo el valor respectivo de unos y de otras.

5ª. La crítica, al juzgar una obra, no ha de perder de vista las condiciones, carácter y aptitudes de su autor, ni las influencias del medio social en que se produce, pues el juicio de una obra, abstractamente considerada como una entidad que no tiene raíces en todo el conjunto de circunstancias personales y locales que la determinan, difícilmente es justo y acertado.

6ª. La crítica ha de mantenerse apartada de las influencias y preocupaciones del público, no erigiendo en criterio el gusto tornadizo de éste, sino los principios inmutables de lo bello; pero tampoco ha de prescindir por completo de los fallos de la opinión, sino que debe tenerlos en cuenta, ver qué hay en ellos de legítimo y razonable, y ejercer su acción educadora, tanto en el público como en el autor.

7ª. La crítica no debe confundirse con la sátira ni tomar un carácter personal. En ciertas ocasiones podrá usar el arma del ridículo, pero con mucha prudencia y parsimonia, y cuidando de que éste recaiga sobre la obra y no sobre el autor. La personalidad de éste siempre ha de quedar a salvo de sus ataques, y cuando haya de ocuparse de ella ha de hacerlo con el mayor decoro y respeto. Parcere personis, dicere de vitiis, debe ser la regla constante de la crítica.

8ª. El lenguaje de la crítica ha de ser mesurado, digno, severo sin acritud, enérgico sin violencia, reflejándose en él de un modo adecuado la alteza de la misión que el crítico desempeña.

Llenando estas condiciones, la crítica constituye un elevado magisterio, y puede ejercer una provechosa influencia en el desarrollo progresivo del Arte literario. Faltando a ellas, siendo injusta, apasionada, incompleta, frívola, pedantesca, personal, adulando a las muchedumbres indoctas, poniéndose al servicio de torpes pasiones o siendo gárrula manifestación de la ignorancia atrevida y temeraria, la crítica

puede ser funesta y peligrosa, y contribuir en parte no pequeña a la corrupción del gusto y a la decadencia de las letras.

La crítica literaria ofrece el carácter especial de que rara vez es puramente artística. Con efecto, como las obras literarias, o son expresión de fines ajenos al Arte, o al menos de ideales científicos, religiosos, sociales, que en ellas se reflejan, a la crítica artística de sus formas se une necesariamente la crítica científica o moral de su fondo. Así, el crítico que se ocupa de una producción dramática, no sólo examina sus bellezas literarias, sino la moralidad que encierra o el fin social a que responde, lo cual es ciertamente ajeno a la crítica artística. Esta especial circunstancia, nacida del carácter propio de la Literatura, da a la crítica literaria una extraordinaria complejidad y requiere en el crítico cualidades singulares, no tan necesarias al que de otras Artes se ocupa.

La crítica literaria, como toda crítica, puede ser filosófica, histórica o compuesta.

La crítica filosófica, considerando la obra como un individuo en su género, y no ocupándose de las condiciones y circunstancias en que aparece, la juzga con arreglo al ideal que a este género traza la Filosofía de la Literatura, haciendo abstracción del tiempo y del espacio. La crítica histórica juzga la obra en relación a la tradición literaria del pueblo y tiempo en que aparece, y a su autor mismo, considerándola como un hecho de la historia literaria más bien que como una determinación de un género abstractamente considerado. La crítica compuesta o filosófico-histórica, juzga la obra a la luz del ideal eterno, y a la vez en relación con la historia, juicio sin duda más justo y completo, pues lo que absolutamente considerado puede tener poco valor, acaso lo tiene mucho con relación a su tiempo, y señala un gran progreso en la historia.

La crítica filosófica puede ofrecer graves inconvenientes cuando, inspirándose en un estrecho criterio de escuela, prescindiendo del sentimiento y sometiendo a las exigencias de un sistema el libre vuelo del espíritu humano, se obstina en no reconocer mérito alguno a las obras que se apartan de la pauta que traza a la inspiración, y en poner trabas al movimiento progresivo del Arte.

Para evitar estos inconvenientes, es fuerza que el crítico, sin renunciar a sus principios, tenga un amplio espíritu de tolerancia y se encuentre dispuesto, merced a su buen gusto y sentimiento artístico, a reconocer lo bello donde quiera que lo encuentre, por más que la obra en que se produzca la belleza no encaje por completo en el molde de sus doctrinas. Si el crítico, a la par que hombre de escuela, es verdadero artista, fácilmente se libraré de este error, cuyo funesto influjo harto evidencia la historia de la crítica literaria en el período de la dominación del neo-clasicismo francés. El cultivo de la crítica histórica contribuirá poderosamente también a evitar estos extravíos, pues el contacto con la realidad viviente, la observación atenta de los hechos, son el mejor correctivo de los excesos de la especulación, y los mayores enemigos del dogmatismo escolástico.

La influencia de la crítica en la producción literaria es tan grande como eficaz. El escritor de conciencia, el que al provecho del momento, al triunfo efímero y al aplauso del vulgo antepone los fueros del Arte y el

amor de una gloria duradera y legítima, anhela y teme los fallos de una crítica justa y severa, y a ella amolda gustoso sus producciones. El público, a su vez, escucha con respeto las opiniones de la crítica, y con frecuencia regula por ella su propio criterio y se somete a su influencia educadora. En tal sentido, la crítica es elemento activo y poderoso de la producción literaria.

Cumple la crítica alta misión manteniendo incólumes los sanos principios contra los extravíos del público y de los autores, encauzando la inspiración de éstos, educando y dirigiendo el gusto y aficiones de aquél, favoreciendo la continuidad de la tradición literaria, y promoviendo el desarrollo y progreso de las letras. A tales resultados contribuye, no sólo dictando su fallo sobre las obras que diariamente se ofrecen al público, sino extendiendo su acción a toda la historia literaria.

La crítica, con efecto, se ha dedicado en estos últimos tiempos a los estudios históricos, y al hacerlo, ha prestado inestimable servicio a las bellas letras; porque -sobre dar sentido y unidad e interpretar debidamente y con alto espíritu científico y artístico los datos de la historia literaria-, al seguir paso a paso la tradición, al estudiar las influencias que en la vida literaria se determinan, al establecer relaciones entre autores, pueblos, géneros y escuelas, ha hecho posible la crítica histórica de las obras literarias, muy descuidada en otras épocas, ha puesto diques a las exageraciones escolásticas, y ha contribuido poderosamente a la educación artística del espíritu público. Si a esto se agregan los progresos hechos en el orden de los estudios literarios puramente especulativos, sustituyendo a los preceptos rutinarios de una Retórica empírica los elevados conceptos de la Estética moderna, fácil es comprender cuán grande es la misión que a la crítica toca desempeñar, y cuán eficaz y provechosa su influencia cuando está rectamente dirigida.

Parte tercera

Los géneros literarios.

Sección primera

La poesía.

Lección XXIX.

Concepto de la Poesía. -De la realización de la belleza en este género.

-Caracteres de la creación poética. -Excelencia de la Poesía.

En repetidos pasajes de este libro hemos manifestado que la Poesía es el Arte literario por excelencia, el que de los demás géneros se distingue por obedecer a un fin puramente artístico, el que realiza plenamente la belleza, como fin esencial y primero, y no accidental y subordinado.

Recordando estas indicaciones, así como las doctrinas expuestas acerca de la naturaleza del Arte bello, fácil nos será definir la Poesía como el Arte cuyo fin esencial es la realización de la belleza por medio de la palabra.

La Poesía, con efecto, no tiene otro fin inmediato y primero que la realización de la belleza. Sin duda que, por razón de su fondo y de su

carácter expresivo, puede proponerse otros fines que no sean puramente artísticos, como la exposición de la verdad, la realización del bien, la difusión de determinados ideales religiosos, políticos, científicos, etc.; pero todo esto constituye en ella un fin subordinado al estético; y las composiciones poéticas en que estos fines preponderan, degeneran en una especie de transición a la Didáctica. El verdadero fin de la obra poética es convertir en realidad sensible, por medio de la palabra, la belleza concebida por el poeta, es realizar y objetivar la belleza ideal y subjetiva, con objeto de producir la emoción estética en el ánimo de los que la contemplan (111).

Pero la Poesía no es simplemente la realización de la belleza. Con decir esto, declaramos la finalidad y el resultado efectivo de la Poesía, mas no toda su naturaleza. La Poesía es un arte representativo y expresivo, el más expresivo de todos, e importa, por tanto, saber qué es lo que representa y expresa para realizar exteriormente la belleza; cuestión fácil de resolver, si se recuerdan las teorías antes expuestas acerca de la naturaleza del Arte bello y de la producción literaria.

Todo artista, al producir su obra, hace a la vez tres cosas: representa en formas sensibles lo que su mente concibe, expresa sus ideas y sentimientos, y realiza, mediante esta expresión y representación, la belleza ideal y subjetiva que sólo tenía vida dentro de su espíritu. Esto mismo hace el poeta, con una diferencia respecto a todos los demás artistas, y es que, sirviéndose del medio sensible de expresión más universal y expresivo que se conoce, la expresión en sus obras supera a los restantes elementos y aventaja a la de todas las otras Artes.

El poeta representa siempre en formas sensibles, mediante la palabra, algo real antes representado en su fantasía, y expresa algún estado de su conciencia; no hay poesía sin idea y sin representación de algo objetivo. Veamos cómo procede el poeta para llevar a cabo esta expresión y esta representación.

Toda poesía es objetiva, o subjetiva, y, mejor aún, ambas cosas a la vez. O el poeta se inspira en la contemplación de la realidad exterior, o en la de su propia conciencia, siendo lo más frecuente que ambas juntamente le inspiren: en el primer caso la poesía es objetiva, subjetiva en el segundo.

Contempla el poeta la realidad exterior, sea cual fuere (la Naturaleza, lo Divino, la Historia, etc.), y advertido de la belleza que en ella existe por la emoción que al contemplarla experimenta y a la que acompaña el conocimiento de dicha belleza, siéntese impulsado por la excitación de sus facultades creadoras a reproducirla en formas artísticas libremente, e idealizándola según su ideal. Representada aquella realidad en su fantasía, ésta la elabora, modifica y trasforma, creándola en cierto modo de nuevo, por virtud de procedimientos que en otra ocasión hemos explicado, y produce una imagen, una libre representación, una forma ideal de la realidad que inspiró al poeta, forma conceptiva o imaginativa, que constituye la primera vestidura artística del objeto cantado, y que, traducida sensiblemente a lo exterior por medio del lenguaje, viene a ser una representación artística, una nueva creación, en formas diversas, de la realidad.

Pero este elemento representativo no es en la Poesía tan perfecto e

importante como en otras artes. Las Artes plásticas y gráficas reproducen fielmente los objetos; la Poesía, por más que haya sido considerada como una especie de pintura, nunca puede hacerlo. Usa un lenguaje de signos, y estos signos no representan los objetos, sino que se limitan a despertar en el ánimo la imagen de éstos. El poeta narra sucesos, describe objetos, retrata personajes; pero estas narraciones, descripciones y retratos nunca equivalen a lo que pueden hacer la Estatuaria o la Pintura.

La viveza, el colorido, la exactitud de una narración o descripción poéticas, no bastan para representar sensiblemente los objetos; lo que hacen, es provocar en la fantasía del que contempla la producción poética la representación gráfica de aquéllos. Cuando la Poesía quiere llevar la representación objetiva al más alto grado posible, tiene que apelar a otras artes que le permitan convertir en cuadro real y vivo lo que ella concibe, y entonces aparece el Arte escénico o dramático.

Por objetiva y representativa que quiera ser la Poesía, nunca desaparece en ella el elemento expresivo y subjetivo. El poeta que se inspira en la realidad exterior, por más que haga, no deja de expresar su propia interioridad. Al fin y al cabo, lo que inmediatamente contempla y reproduce no es otra cosa que un estado de su conciencia (pues el hombre jamás sale de sí mismo a lo exterior), y la objetividad que representa, siempre es modificada libremente por él según sus propias ideas. Rara vez reproduce el poeta la realidad efectiva y concreta; lo frecuente es que en ella se inspire para crear a su gusto todo género de formas nuevas de esa misma realidad, que se convierte de este modo en pretexto, motivo y base para la creación poética. El épico no narra a la manera del historiador, sino tejiendo la verdad con la ficción; el dramático no lleva a la escena los sucesos que realmente se han verificado, sino hechos ficticios, y caso de buscar sus asuntos en la historia, los altera y trastorna, por lo general, a su capricho; el novelista hace otro tanto, y el didáctico expone las verdades de la Ciencia sin sujetarse al rigorismo metódico del científico ni abstenerse de libertades que en la ciencia pura no serían tolerables. La realidad objetiva es casi siempre para el poeta lo que el tema o motivo para el músico: un pretexto para ejecutar todo género de libres y caprichosas variaciones.

No quiere decir esto, sin embargo, que el poeta pueda y deba prescindir por completo de la realidad y alterarla a su arbitrio. Los principios y reglas expuestos en lugar oportuno cuando nos ocupamos del realismo e idealismo en el Arte, tienen aquí cabal aplicación; lo que queremos decir es que el poeta, sin salirse del campo de lo real (salvo en ciertos y contados casos, como en las composiciones de carácter puramente fantástico), no se limita a la reproducción de la realidad efectiva sino que puede inventar todo lo que quepa dentro de lo verosímil y posible. Así, tomando por base un hecho real, pudo Camoens forjar todo género de ficciones en sus *Lusiadas*, y lo mismo hicieron Ercilla, Klopstock y la mayor parte de los épicos. Y sin necesidad de hechos verdaderos que le sirvan de base, inventa el poeta todo género de sucesos ficticios, pero posibles en lo humano, inspirándose, no en una realidad histórica, sino en la realidad general de las cosas, en las leyes constantes de la naturaleza (112).

Pero la poesía verdaderamente expresiva es la subjetiva. En ésta, la

fuente de inspiración del poeta es su propio espíritu. Lo que en ella canta son sus ideas y sentimientos, son los estados de su conciencia. Si por ventura parece que su objeto es cantar algo exterior, pronto se advierte que no es así, y que lo exterior no es otra cosa que un pretexto para manifestar sus sentimientos, o que si en ello se inspira, no es para representarlo en forma artística, sino para expresar la impresión que en su ánimo produce. No es, pues, la belleza exterior la que en este caso trata de realizar, creándola de nuevo, sino la de su propia conciencia, la de los afectos que le agitan o de las ideas que concibe.

Al expresar sus ideas y sentimientos o al representar en formas sensibles la realidad exterior, el poeta realiza belleza, ora reproduciendo en formas ideales y artísticas la belleza real contemplada por él, esto es, creando una nueva representación de dicha belleza; ora produciendo a lo exterior la belleza de sus estados de conciencia; ora, en fin, dando, por medio de las formas que crea su fantasía, belleza a objetos o ideas que no la tienen. Hay, pues, en la Poesía una verdadera creación de belleza, y esta creación reside únicamente en la forma; pues si el fondo que inspira al poeta (la idea que expresa o la realidad que representa) posee por sí belleza, lo que aquel crea es sólo la belleza de la forma fantástica y sensible en que lo representa o expresa; y si de belleza carece el fondo, lo que de bello hay en la obra no es más que la forma creada por el poeta.

Es, por tanto, la Poesía una pura forma, y a la creación de formas está reducida. El poeta no crea nunca el fondo de su obra, que le está dado siempre en la realidad externa o interna. Cuando la Poesía es objetiva, no hace otra cosa que reproducir en formas nuevas y mediante todo género de combinaciones formales, objetos conocidísimos. Si es expresiva, subjetiva o ideal, necesariamente se alimenta de ideas y sentimientos preexistentes a su concepción, o acude a pedir inspiración a fines extraños al Arte, como la Religión y la Ciencia. A veces, sin embargo, parece que el poeta concibe ideas nuevas o crea objetos que en la realidad no existen; pero en el primer caso, o el poeta es a la vez hombre de ciencia, y en tal concepto, y no como poeta, se produce, o lo que hace es dar a las ideas formas tan peregrinas, que parecen ideas nuevas; y en el segundo, su aparente inventiva se reduce a forjar extrañas combinaciones de elementos reales, es, decir, meras formas.

Además de la belleza que la Poesía realiza al crear las formas expresivas o representativas de la realidad externa o interna en que se inspira, la naturaleza del medio de expresión que emplea le da condiciones para realizar una belleza especial, independiente de la que en la concepción de sus obras se muestra. Tal es la belleza musical del lenguaje, cuyos elementos hemos expuesto en otro lugar, y que, asimilando en cierto modo la Poesía a la Música, la engalana con las condiciones estéticas propias de este arte. Con efecto, independientemente de la belleza de la concepción, y aun de la expresión misma, las obras poéticas escritas en verso producen en el contemplador la emoción estética que el ritmo origina; emoción independiente de los pensamientos expresados en la palabra, y cuya acción se ejerce principalmente en la fantasía. Este elemento musical da gran realce a la belleza de la obra poética, en cuanto se adapta a lo expresado y representado en ésta; pero considerado en sí

mismo, constituye un grado muy inferior de belleza. Obras poéticas hay, sin embargo, en que toda la belleza se encuentra concentrada en el ritmo, y que, por tanto, más tienen de musicales que de poéticas. No pocas veces, en obras tales, la riqueza rítmica está encargada de ocultar la pobreza de la concepción, reduciéndose en ellas de esta suerte la Poesía a una combinación de sonidos agradables sin valor expresivo de ningún género. Los que esto hacen, pecan gravemente contra las leyes de la Poesía, que está obligada a ser algo más que una nueva forma del Arte musical.

Vemos, pues, que la Poesía realiza la belleza creando las formas ideales o imaginativas de los objetos que representa, o de las ideas y sentimientos que expresa, y produciendo mediante la palabra rítmica (cuando ésta es la que emplea), una belleza análoga a la que es propia de la Música. La belleza, por tanto, ha de penetrar toda la obra poética, pues no sólo han de ser bellas la concepción y la palabra, sino que en las formas expositivas del asunto (narración, descripción, exposición, etc.) ha de haber belleza, máxime en aquellos géneros en que estas formas son expresión directa o inmediata del pensamiento, y no maneras de desarrollar una forma imaginaria preexistente (113).

La creación poética ofrece caracteres muy dignos de tenerse en cuenta. Obsérvase en ella, ante todo, que no es producto reflexivo de un análisis minucioso de la realidad, sino de una intuición viva y poderosa, hija de la imaginación y del sentimiento. La inspiración poética tiene un carácter eminentemente sintético y comprensivo. El poeta abarca en rápida ojeada la realidad (interna o externa) que le inspira; y sin analizarla ni descomponerla, sino mirándola en su conjunto, la vacía de un golpe en los moldes de su imaginación, y la encarna en una forma viva y luminosa que adecuadamente la exprese y represente.

De aquí que el poeta considere y exprese las cosas de modo muy distinto que el científico. Si éste quiere expresar una idea, la analiza y descompone en todos sus elementos minuciosa y detalladamente, y la expone con toda fidelidad y precisión, y obedeciendo a un orden lógico y riguroso. El poeta, por el contrario, se fija en los puntos salientes de la idea, y principalmente en su aspecto estético, y encarnándola, por lo general, en una imagen, o formulándola en una frase gráfica y pintoresca, la presenta, no como fruto de un análisis laborioso, sino como resultado de una viva y rápida intuición. De igual manera, el científico describe detenidamente y analiza con riguroso método los objetos reales que contempla, fijándose, no sólo en sus formas y aspectos exteriores, sino en lo más íntimo de su contenido, y aspirando, ante todo, a que su descripción o narración sea verdadera; mientras que el poeta atiende sólo a lo que pueda haber de bello, interesante o conmovedor en el objeto, se fija principalmente en la forma de éste, en el valor simbólico o metafórico que puede dársele, en sus relaciones con el estado de conciencia del que lo contempla, etc., y al describir o narrar, antes se cuida de la belleza pictórica que de la fidelidad y exactitud de su descripción o relato. A la obra científica preside siempre una concepción racional y metódica; a la poética, una concepción imaginativa; aquélla es el fruto de la reflexión; ésta, de la intuición (114).

El sentimiento, ausente casi por completo de la concepción científica, es factor principalísimo de la Poesía. Ciertamente es que nunca se

expresa en ésta, sino en forma de imagen o de idea, porque así lo exigen de consuno la naturaleza de la concepción poética, siempre basada en una representación fantástica, y la del medio de expresión de la Poesía, que todo lo significa en la forma lógica de la proposición; pero el sentimiento es la principal fuente de inspiración del poeta. Salvo en la Poesía puramente didáctica, el poeta aspira siempre a hacer sentir, tanto o más que a hacer pensar; y si, por ventura, desarrolla pensamientos verdaderamente profundos y trascendentales, siempre procura hacerlo de manera que causen emoción. Si un filósofo plantea el problema crítico y pone en duda la realidad objetiva del conocimiento, no se mostrará conmovido por ello, ni hará otra cosa que exponer detalladamente todos los aspectos del problema; pero si en este asunto se inspira un poeta, cuidará, ante todo, de poner de manifiesto en patéticas frases el vacío y desconsuelo que tal concepción deja en el alma, las amarguras de la duda que engendra, todo lo que hay en el problema de terrible y pavoroso. Es, pues, el sentimiento el alma de la Poesía, como la imaginación es su elemento activo de más importancia, y lo que se llama inspiración no es otra cosa que una excitación extraordinaria de estas facultades.

No quiere decir esto, sin embargo, que en la creación poética para nada intervenga, el elemento racional y reflexivo. Cierto que no son la reflexión y el análisis los que engendran la concepción del poeta, pero no por eso dejan de contribuir a su producción. Con frecuencia, (sobre todo si la obra obedece a un intento docente), la elección de la idea y del asunto son producto del entendimiento, y en todo caso, éste ha de presidir a la creación de las formas, impidiendo que una inspiración desordenada arrastre al poeta a la extravagancia y al delirio. Si el sentimiento y la imaginación dominan en la Poesía, si a despertar el primero y deleitar a la segunda encamina sus esfuerzos el poeta, no por eso ha de desdeñar a la inteligencia ni dejarla sin intervención en sus creaciones. No hubiera enlace ni concierto en la composición, plan en el desarrollo del asunto, discreción en la expresión, propiedad en el lenguaje, verosimilitud en las ficciones, ni acierto en la elección de los objetos que al poeta inspiran, si éste prescindiera del concurso de sus facultades reflexivas. Lo que queremos decir, es que la creación poética ha de ser hija de la inspiración, y no laborioso producto del entendimiento, como lo es la obra científica; pero no negamos el carácter racional que debe distinguirla.

En realidad, aunque predominando en ella la imaginación y el sentimiento, la obra poética ha de ser producto sintético de todas las facultades del espíritu, y a todas también ha de dirigirse. Para ser perfecta, a un tiempo ha de despertar ideas en el entendimiento, emociones en la sensibilidad, en la voluntad nobles impulsos, y en la fantasía bellas y fascinadoras imágenes, pudiendo también deleitar a los sentidos con el ritmo y sonoridad de la palabra. Pero si todas estas condiciones no pueden reunirse en la obra, el poeta deberá dar la preferencia a la fantasía y al sentimiento, y procurar que el contemplador goce y sienta, ya que no le sea dado hacerle pensar.

Carácter distintivo de la creación poética es la libertad. La facultad de idealizar se ejerce en este arte más que en otro alguno; y aunque ha de encerrarse en ciertos límites infranqueables que la realidad le impone, sobre todo en las obras de carácter objetivo y representativo,

todavía dentro de ellos dispone el poeta de libertad amplísima. El campo de la realidad entera ofrece al poeta inagotable variedad de asuntos, que libremente elige, y por si esto no le bastara, todavía puede remontarse a fantásticas regiones, e imaginar lo que traspasa los límites de la experiencia. La ficción poética y el lenguaje figurado son instrumentos poderosos de que dispone para dar rienda a la libertad de su espíritu. Él presta afectos espirituales a los objetos inanimados, señala entre éstos y los inteligentes todo género de caprichosas analogías y semejanzas, descubre relaciones vedadas al científico, combina a su sabor todas las formas posibles de lo real, y en vez de ceñirse a la realidad efectiva e histórica, se explaya a sus anchas por el mundo vastísimo de lo puramente posible, y aun por el de lo imaginario y desconocido. Con igual libertad maneja el pensamiento y el lenguaje, y siendo en él lícito y plausible lo que en otros fuera censurable y temerario, apenas encuentra límites a la acción espontánea y desembarazada de sus facultades creadoras.

Una limitación, sin embargo, impone al poeta el medio de expresión de que se sirve. La palabra no permite la representación de nada simultáneo o coexistente. El pintor y el escultor presentan un conjunto de objetos agrupados en una unidad de espacio; al poeta el espacio le está negado, y todo debe representarlo sucesivamente. Por eso sus descripciones y sus relatos difícilmente son verdaderos cuadros; pero en cambio de esta desventaja dispone a su sabor del tiempo, cosa vedada a las Artes plásticas y gráficas, reducidas a la representación de un momento único.

La libertad de que el poeta goza y la naturaleza del medio de expresión que emplea, dan a la Poesía una condición importantísima: la extensión indefinida de su acción. La Poesía lo expresa todo; la realidad entera, vedada en alguna de sus partes a todas las demás Artes bellas, es el dominio de la Poesía, que se extiende además, como hemos visto, a lo que está fuera de la misma realidad. Qué grado de superioridad dan a la Poesía las condiciones que acabamos exponer, no es menester decirlo; su simple enumeración basta para que en ella reconozcamos la más perfecta y universal de las Artes, el Arte por excelencia.

Lección XXX.

Elementos de la Poesía. -El fondo y la forma en las obras poéticas. -Del lenguaje rítmico. -Cuestión acerca de su necesidad en la Poesía.

-Condiciones de la obra poética.

La mayor parte de las cuestiones comprendidas en la presente lección han sido tratadas en lecciones anteriores al exponer la teoría general de la producción literaria, y al ocuparnos en el estudio de la palabra, por lo cual sólo indicaremos aquí las especiales condiciones que, respecto a cada uno de los puntos que tratemos ofrece la Poesía.

El fondo de toda obra poética es siempre una idea, pues ora manifieste el poeta sus estados de conciencia, ora cante la realidad exterior, tratando de prescindir de su propia persona, todo lo que le inspira, externo o interno, reviste la forma de una representación, de una idea o de un pensamiento. Y como, por más que quiera olvidarse de sí propio o identificarse con lo objetivo nunca lo consigue por completo;

como, por más que trate de expresar lo que le es extraño, siempre expresa los estados de su conciencia (pues tales son las mismas representaciones de la realidad), bien puede asegurarse que lo expresado en la obra poética es siempre el poeta, que el fondo de aquella es constantemente la conciencia del poeta, puesta o no en relación con lo real.

Por lo que a las formas de la obra poética atañe, remitimos al lector a lo dicho anteriormente al tratar en general de las formas de toda producción literaria. Únicamente debemos advertir, que siendo la obra poética una concepción artística completa, con propia finalidad, penetrada en todos sus elementos por la idea y el sentimiento de lo bello, las formas poéticas no se reducen a las meramente externas y expresivas, ni siquiera a las expositivas, sino que constituyen, como antes hemos dicho, una verdadera creación, en la cual se encarna por completo la idea que constituye el fondo de la obra.

Tal importancia tiene la forma en la Poesía, que por lo general la forma conceptiva o imaginativa, la acción ficticia, la representación alegórica, la imagen fantástica que el poeta crea, se convierten en asunto de la obra, viniendo a trocarse, por lo tanto, la forma en fondo, singularmente en las producciones de carácter objetivo y representativo, como las dramáticas, épicas y novelescas.

Las formas conceptivas o imaginativas de la Poesía pueden reducirse a las siguientes:

1ª. Las imágenes en que el poeta lírico encarna sus pensamientos y sus afectos.

2ª. Las acciones dramáticas humanas, divinas, humano-divinas, etc., y los sucesos de diversa índole, reales, ficticios o mixtos, que son asunto de las composiciones épicas, dramáticas y novelescas.

3ª. Los cuadros pictórico-descriptivos de objetos naturales y a veces de afectos humanos.

4ª. Los símbolos y alegorías en que personifica sus ideas el poeta.

Todas estas formas, que constituyen la verdadera concepción poética, se exponen y desenvuelven por medio de las formas expositivas, que son la exposición, la narración, la descripción, el diálogo y la epístola. A estas formas, comunes a todas las producciones literarias, hay que agregar una de carácter especialísimo y nacida de la alianza de la Poesía con otras Artes (la Declamación, la Mímica, y las que componen el llamado Arte escénico), cual es la representación, exclusivamente propia del género dramático.

Con respecto a las formas expresivas externas, esto es, al estilo y al lenguaje, poco hay que añadir a lo ya expuesto acerca del lenguaje poético cuando nos ocupamos de la Palabra. Dar reglas generales acerca del estilo poético fuera imposible en este lugar, pues las formas del estilo varían según los géneros, y sólo al ocuparnos de cada uno de éstos podemos indicarlas. Lo único que cabe decir, es que al estilo poético caracterizan en la mayoría de los géneros la idealidad, la riqueza y la libertad, y que la originalidad del estilo es más necesaria e importante en la Poesía que en los restantes géneros literarios.

Por lo que al lenguaje respecta, una vez conocidos los caracteres que distinguen al que se denomina poético o rítmico, esto es, a la versificación, lo único que nos importa aquí es declarar si este lenguaje

es esencial en la Poesía y debe ser el que en ella se emplee exclusivamente, o si el uso de la prosa estética es también legítimo en el género que aquí nos ocupa.

Corre, con efecto, muy generalizada la opinión de que no hay Poesía donde no hay ritmo, y que la versificación es el único lenguaje que a la Poesía cuadra.

Ninguna razón sólida y fundada alegan los que tal sostienen, a no ser la de que la Poesía es un arte total, que expresa la totalidad del espíritu y a todas las facultades se dirige, y la expresión poética ha de ser total también; la de que hay más idealidad en el lenguaje rítmico que en el prosaico, y otras semejantes, nacidas en su mayor parte de una exagerada tendencia idealista que lleva a los que tal dicen a separar el Arte y la Poesía de todo lo que sea real.

Que el lenguaje rítmico constituya una expresión de carácter total y el prosaico no, es cosa cuando menos discutible. Si el primero puede a la vez dirigirse a la inteligencia, al sentimiento, a la fantasía y a los sentidos, el segundo es capaz de otro tanto, bien manejado. Creer que la prosa es un lenguaje puramente intelectual y didáctico, es un error contradicho por la experiencia. Una página de Cervantes o de Fray Luis de León, no sólo afectan a la inteligencia, sino que producen emoción profunda en la sensibilidad, deleitan a la fantasía y causan placer al sentido con la armonía de sus rotundos y musicales períodos. Ciertamente que la prosa que el poeta use no ha de ser igual a la que emplea el didáctico, y que esta prosa ha de ser verdaderamente poética y musical, abundando en figuras, imágenes, etc., y ostentando sonoridad en sus períodos (aunque no siempre es posible ni necesario esto); pero una vez cumplidas estas condiciones, no puede negarse que la prosa puede ser una expresión tan total como el verso.

No pretendemos negar que la versificación, si no es esencial a la Poesía, cuando menos es su lenguaje más adecuado y propio. Es más; ciertos géneros poéticos, como la Lírica y la Épica, no se conciben sin este lenguaje, y los ensayos hechos en contrario nunca han dado resultados felices. Pero en ciertos géneros la prosa es legítima, en ocasiones preferible al verso, y a veces insustituible por éste.

Tiene el lenguaje rítmico sobre el prosaico la ventaja de ser más libre, más ideal, más armonioso e indudablemente más bello. Cuadra, por tanto, principalmente a aquellos géneros poéticos en que la libre idealidad del espíritu impera (como la Lírica), o que se cuidan poco de representar fielmente lo real (como la Épica). Pero en aquellos otros que aspiran a ser la viva y verdadera representación de la realidad, y principalmente de la vida humana, como la Dramática y la Novela, el verso, por su misma idealidad, daña no poco a la verdad y naturalidad de la expresión, llegando a ser imposible su uso en géneros como la Novela, donde la animada narración de los sucesos, la minuciosa y fiel pintura de lugares y personajes, la llaneza y naturalidad del diálogo, la frecuente vulgaridad de los hechos narrados, y el análisis de los caracteres y pasiones, por ningún concepto se avienen con la idealidad del ritmo.

Los que sostienen la doctrina que combatimos no tienen en cuenta que la experiencia, piedra de toque de todas las teorías, desmiente la suya, y que la lógica les obliga a incurrir en el error de expulsar del campo de

la Poesía a géneros y producciones cuyo carácter poético es imposible negar. Empero ninguno de los que esto dicen se atreve a excluir de la Poesía a las composiciones dramáticas escritas en prosa, y a inventar con ellas un género especial, y sin embargo, ésta sería una consecuencia lógica de sus principios.

Fuerza les ha sido a los que esto han afirmado excluir de la Poesía a la Novela, constituyendo con ella un género de transición entre aquélla y la Oratoria y Didáctica, a pesar de que la Novela cumple todas las condiciones del género poético, excepto la de servirse del lenguaje rítmico. Y sin embargo, hay concepción más poética que el Quijote? ¿Se puede decir en serio que esa obra, considerada por no pocos críticos como verdadera epopeya, no cabe dentro de la Poesía porque no se escribió en verso, al mismo tiempo que como poéticas se consideran otras, como la Cirujía rimada de Diego de Cobos, sólo porque no se sirven del lenguaje prosaico, a pesar de carecer de toda condición poética? Teoría que a tan absurdas consecuencias lleva, no puede resistir el empuje de la crítica.

No es, pues, esencial la versificación a la Poesía. Es, sí, su más propio y perfecto lenguaje, es el único posible en ciertos géneros; pero la prosa estética, la que posee verdaderas condiciones artísticas, es lícita en muchos géneros y de todo punto necesaria en la Novela.

Considerados los elementos de la obra poética, debiéramos exponer las condiciones que deben adornarla; pero siendo en general las mismas que son comunes a todas las producciones literarias, nos remitimos a lo dicho en otro lugar acerca de este asunto Únicamente advertiremos que, por razón del fin que la Poesía se propone, la obra poética está más obligada que otra alguna a poseer las condiciones que han de concurrir para que resulte bella, debiendo tener en cuenta además que la libertad e idealidad propias de este género, son causa de que en las obras poéticas la variedad sea muy rica y la unidad menos rigurosa, siendo también en ellas condiciones importantísimas la originalidad y el interés.

Lección XXXI.

Trascendencia de la Poesía. -Su influencia social. -Leyes y fenómenos de su desarrollo histórico. -Sus relaciones con otras Artes y con los diversos fines de la vida. -Indicaciones sobre su porvenir.

Aunque el fin primero y capital de la Poesía es la realización de lo bello, como arte eminentemente expresivo puede, a la vez que lo realiza, cumplir otros fines diversos, exponiendo y cantando el ideal religioso, científico y social de los pueblos, planteando graves problemas de la ciencia y de la vida, difundiendo la verdad, excitando los sentimientos religiosos, nacionales, etc., de los hombres, condenando sus vicios, satirizando sus ridiculeces, poniéndose al servicio de la Religión, de la Ciencia, y de todos los demás fines sociales.

No es ciertamente obligación de la Poesía hacer todo esto, como piensan los partidarios del Arte docente; pero no es posible negar que lo hace, y que el hacerlo supone en ella una perfección más, que si no contribuye a aumentar su valor estético, redundará en pro de su importancia social. Pero todos estos fines trascendentales de la Poesía han de

subordinarse a su fin estético, y han de ser desempeñados conforme al carácter propio de este arte.

Salvo cuando es didáctica (esto es, cuando pierde su independencia y su finalidad propia), la Poesía no enseña, moraliza ni educa al modo que lo hacen la Ciencia, la Moral y la Religión. El método sistemático y riguroso, la exposición didáctica propia de la Ciencia, le son extraños y repulsivos; pues dirigiéndose principalmente a la fantasía y al sentimiento, y aspirando ante todo a realizar belleza, los principios científicos, religiosos o morales, toman en ella las formas propias del Arte, y en vez de ser áridos teoremas o abstractos razonamientos, se truecan en bellas imágenes y animadas ficciones. El dramático y el novelista exponen un problema social o psicológico, no desarrollándolo en forma de razonamientos, sino representándolo en una acción animada y viva. El lírico expone sus ideas en gráficas y pintorescas imágenes; el épico canta los grandes ideales con inspirados acentos, o refiere en grandioso relato los heroicos hechos de su patria.

La Poesía no enseña, pues, directamente. Nadie que de científico se precie, aprende teología en el Dante, cosmología en Lucrecio, historia en Homero o moral en Horacio. La obra trascendental y educadora del poeta no consiste en enseñar principios, sino en poner de relieve las bellezas del ideal, prestar a lo verdadero y a lo bueno el prestigio de lo bello, hacerlo amable y atractivo y robustecer la convicción que el científico infunde, la fe que propaga el teólogo o la pasión que suscita el político, con el entusiasmo, el sentimiento y la emoción calurosa y profunda que en el ánimo despiertan los acentos de la Poesía.

El poeta busca, por tanto, sus ideales en fuentes que al Arte son extrañas; y penetrado de su verdad, de su bondad, y, sobre todo, de su belleza, los canta entusiasmado, los propaga, defiende y populariza, los encarna en brillantes imágenes, que se graban profundamente en el corazón y la fantasía de las muchedumbres (pues la Poesía es un arte en sumo grado popular), y de esta suerte coopera de un modo eficacísimo, no a la instrucción, pero sí a la educación de los hombres. Presta la Poesía sus acentos a la Religión, para que cante las grandezas de la Divinidad y eleve hasta ella sus plegarias; encarna en luminosas fórmulas y representa en interesantes relatos o dramáticas acciones las enseñanzas de la Moral y de la Ciencia; canta las glorias de la patria y populariza y conserva los grandes recuerdos históricos; anima con sus bélicos acentos a los guerreros que defienden sus hogares contra el invasor, o pelean por las grandes ideas de patria, religión y libertad; y uniendo su voz a todo lo que hay de noble y grandioso en la vida de los hombres, poniéndose al servicio de todos los grandes fines de la vida, cantando todas las ideas y todos los afectos, concurre poderosamente a la obra social, y es importantísimo y valioso instrumento de educación, de progreso y de cultura.

Aun sin cumplir ninguno de estos fines, limitándose simplemente a la pura expresión de la belleza, cantando los más sencillos afectos del alma o describiendo las bellezas naturales, la Poesía es educadora, porque la contemplación de lo bello educa y dignifica, produciendo en el espíritu puras y nobles emociones, y ofreciéndole el espectáculo de lo ideal y lo perfecto. La importancia social de la Poesía, aun no siendo ésta

trascendental o docente, no puede desconocerse, por tanto.

La Poesía (como todos los géneros literarios) se desarrolla al compás de la humanidad y refleja fielmente las ideas, sentimientos, creencias, instituciones, costumbres y vida de los pueblos. Buscar su origen histórico es imposible, pues para ello nos faltan datos. Lo único que podemos afirmar, es que ha debido ser un producto espontáneo de la imaginación exaltada por la contemplación de la belleza objetiva, y que ha tardado mucho tiempo en tener vida propia, hallándose estrechamente unida en los comienzos a la Ciencia y a la Religión.

A juzgar por los documentos históricos que conocemos, la Poesía ha sido en el principio puramente objetiva o épica, y ha expresado las ideas y sentimientos de la tribu o de la raza, más que del individuo. Cantos guerreros y religiosos de carácter épico han sido las primeras manifestaciones de la Poesía, que ha formado parte integrante del culto en casi todos los pueblos. Cuando los hombres han comenzado a reflexionar sobre la naturaleza de las cosas y a formular sus pensamientos en máximas, proverbios, apólogos, parábolas, etc., la Poesía didáctica ha aparecido, quizá como un medio de conservar en la memoria las sentencias de los sabios. El origen de la Métrica fue probablemente la Mnemotécnica, y los primeros versos desempeñaron un papel análogo al que hoy desempeña la versificación en la enseñanza de los niños. La Poesía épica en todas sus formas (heroica, religiosa, didáctica), ha sido, pues, la primera que ha aparecido en la historia, cosa perfectamente acorde con el desarrollo de la conciencia humana que, antes de replegarse sobre sí misma, vive por largo tiempo absorta y distraída en la contemplación de la realidad exterior.

Al desarrollo épico con que comienza la Poesía, siguen la aparición de la Lírica, la Dramática, la Sátira, la Bucólica, y la Novela, comenzando todas (excepto la Novela) por manifestaciones de carácter popular. La Lírica se va separando lentamente de la Épica, con la que aparece unida en un principio (en los cantos guerreros y religiosos), y no pocas veces se queda sin completo desarrollo, por razón de las tendencias objetivas de algunos pueblos. La Dramática presenta también formas épicas en sus comienzos, y otro tanto acontece con la Novela, propia únicamente de pueblos de elevada cultura y vida social muy variada e intensa. Estos géneros (excepto el épico) no en todos los pueblos existen. En muchos, no aparecen la Dramática y la Novela, y en muchos, también, no existe la Lírica, propiamente hablando, o su desarrollo es muy escaso.

En sus comienzos, la Poesía es espontánea, y surge naturalmente de la inspiración popular. Más tarde, cuando la cultura se va desarrollando y extendiendo, la Poesía se torna en reflexiva y artística, y se hace erudita, siendo cultivada por las gentes doctas y las clases superiores. Cuando esto sucede, suele divorciarse de la inspiración popular, y convertirse en amanerada y artificiosa. Otras veces, por el contrario, procura imitar los primitivos cantos populares. Por punto general, a este divorcio sigue una fusión de la poesía popular y la erudita, que pierden su independencia, degradándose y convirtiéndose en vulgares los elementos de la primera, que se obstinan en vivir por separado.

Muchos y singulares fenómenos ofrece el desenvolvimiento histórico de la Poesía. Tales son, por ejemplo:

1°. Los renacimientos poéticos, esto es, la reaparición de un ideal poético y de géneros y formas que por largo tiempo estuvieron olvidados, y vuelven a la vida trasformando por completo las condiciones de la Poesía.

2°. Las emigraciones de los ideales poéticos, de los mitos, leyendas, etc., que van pasando sucesivamente de un pueblo a otro, adoptando en cada uno formas diferentes, pero en las cuales hay siempre algo que es común a todas.

3°. La transformación de los géneros y formas poéticas, que suelen cambiar de significación al pasar de unas literaturas a otras. Así aconteció con la elegía y el epigrama, erótica la primera, filosófico y sentencioso el segundo, entre los antiguos, y que hoy son, aquella patética y fúnebre, éste satírico y festivo.

4°. La influencia que en la manera de ser y en el desarrollo de la Poesía ejercen las condiciones etnográficas y geográficas de los pueblos, su género de vida, etc. La Poesía, en efecto, se determina constantemente según estas condiciones, variando por completo en su fondo y en su forma en los pueblos de raza distinta, siendo diversa en los septentrionales y meridionales, en los montañeses, ribereños y habitantes del llano, en los pescadores, cazadores, pastores y agricultores, etc. A estas influencias se unen las determinadas por la vida histórica de los pueblos por sus instituciones y creencias, por sus costumbres y organización familiar y social, y muy principalmente por el carácter de las lenguas, cuyas alteraciones y mudanzas influyen de un modo decisivo en el modo de ser de este género literario.

La Poesía vive en íntima y constante relación con todas las demás artes y con todos los fines de la vida. No pocas veces las producciones artísticas no literarias le ofrecen motivos de inspiración, y no pocas también se une con otras artes en estrecha alianza, ora utilizándolas como auxiliares, ora poniéndose a su servicio. Con la que más íntimas relaciones establece es con la Música. Confundiose con ella en un principio, y en ella basó las leyes rítmicas de su lenguaje. Música y Poesía fueron hermanas inseparables en los tiempos primitivos; y, aunque independientes hoy, todavía conservan estrechas relaciones, en que, por regla general, la Poesía se sujeta a las exigencias de la Música, como se observa en las composiciones líricas, épicas y dramáticas destinadas al canto. En cambio, la Poesía se sirve como de artes auxiliares para la representación de las obras dramáticas, de la Declamación, de la Mímica, de la Pintura, de la Arquitectura, de la Escultura, de las Artes suntuarias, del Baile, y a veces de la Música también.

Con respecto a la relación de la Poesía con los fines de la vida, ajenos al Arte, mostrada queda cumplidamente en anteriores consideraciones. Esta relación es recíproca, pues si la Poesía presta su concurso a aquéllos, en ellos busca también su inspiración, y de ellos se alimenta. Entre estos fines, los que mayor relación tienen y han tenido con la Poesía, son la Ciencia y la Religión, con las cuales vive confundida en los comienzos de su historia, pues Ciencia, Religión, Poesía (y aun Arte bello, en general) fueron por mucho tiempo términos idénticos. Más tarde, y por virtud de la ley de división del trabajo, que tan poderosamente influye en la vida humana, todos estos fines fueron adquiriendo vida propia y separándose paulatinamente; pero la Poesía ha

seguido unida por largo tiempo a la Religión, aun después de separada de la Ciencia, y todavía busca en ambas elementos de inspiración, notándose hoy en ella una señalada tendencia a unirse de nuevo con la segunda.

No falta quien piensa que la Poesía está destinada a desaparecer, porque es patrimonio exclusivo de la edad juvenil de los individuos y de la humanidad, y porque los progresos de las ciencias la hacen inútil. Este error se funda en una observación inexacta y en un concepto equivocado de la Poesía. Es inexacto, en efecto, que la Poesía sea propia únicamente de la juventud, pues la contemplación de lo bello, la inspiración que en el alma despierta, y el poder de reproducirlo en bellas formas, son cosas que se avienen con todas las edades, como cumplidamente lo prueba la experiencia. Lejos de ser así, el mayor grado de perfección de las facultades poéticas coincide precisamente con la edad madura de los individuos y de los pueblos, por regla general, y los ensayos propios de la juventud, si acaso aventajan en frescura y espontaneidad a las producciones de la edad viril, les son muy inferiores en profundidad y perfección. Tampoco es exacto que los progresos de las ciencias hagan inútil a la Poesía, ni que el carácter prosaico de la época presente anuncie en ella irremediable decadencia y muerte pronta. Si la Poesía fuera una simple forma de la Didáctica, si su misión fuera enseñar, dicho aserto sería verdadero, pues la Ciencia la sustituye con ventaja en ese ministerio. Si la Poesía se fundara únicamente en lo pintoresco de la vida, quizá fuera cierto también que su muerte estaba próxima; pero ambas afirmaciones son de todo punto falsas. Mientras la belleza y la fantasía existan, la Poesía existirá, y ninguna de ambas cosas dejará de existir mientras aliente el género humano. Cuando lo pintoresco desaparezca de la vida (y nunca sucederá esto por completo), la Poesía subsistirá, porque nunca desaparecerán las pasiones humanas, las grandes ideas y los hermosos espectáculos de la naturaleza, fuente perenne de inspiración para el poeta. Podrán, sin duda, modificarse profundamente las formas artísticas de la Poesía, podrán desaparecer géneros enteros (como ya ha sucedido), podrá cambiar el rumbo de la inspiración poética; pero la Poesía subsistirá mientras haya sentidos que contemplen lo bello, corazones que lo sientan, inteligencias que lo conciban, imaginaciones que le den forma y lenguas que lo canten. Suprimir la Poesía sería mutilar el espíritu humano, arrebatárle todo elemento ideal a la vida, y concluir con toda civilización. Que esto es imposible, la razón lo dice; y al decirlo, declara terminantemente que la Poesía no desaparecerá mientras exista el género humano.

Lección XXXII.

División de la Poesía en géneros. -Base de esta división. -Géneros fundamentales simples. -Géneros compuestos.

La Poesía se divide en géneros, como la Literatura, y esta división no se funda en formas exteriores, sino en la naturaleza de la concepción poética, basada en la del orden de la realidad que al poeta inspira. Es, por tanto, esta división natural y filosófica y no arbitraria e inexacta, cual lo sería la que se fundara en formas exteriores de suyo variables, y

que con frecuencia no son comunes a todas las literaturas.

Como repetidas veces hemos dicho, el poeta comienza la obra de la producción por inspirarse en determinados objetos o ideas que le ofrecen asunto adecuado para su canto. Ora encuentre en lo que le inspire verdadera belleza que quiera reproducir en formas artísticas, ora halle en ello materia apropiada para crear nuevas bellezas, es lo cierto que el primer momento de la producción artística es aquel en que el poeta se siente inspirado por los objetos que contempla o por las ideas y sentimientos que le agitan, y que constituyen la idea y asunto de su composición (115).

Un poeta contempla la majestad de los mares, la bóveda de los cielos o la armonía de un bello y tranquilo paisaje; la contemplación de la hermosura que en estos objetos resplandece excita sus facultades creadoras y le mueve a cantar tantas perfecciones. Otras veces, los sentimientos agradables o penosos que agitan su alma, los problemas que preocupan su inteligencia, los ideales que excitan su entusiasmo, le impulsan a expresar los primeros, plantear los segundos y cantar los terceros. Otras, en fin, excítanse su fantasía y su sentimiento ante el espectáculo de los hechos históricos o de las dramáticas luchas de la vida, e inspirado por la grandeza de los primeros y el patético interés de las segundas, decídese a narrar, describir o representar viva y gráficamente estos hechos. Estos modos distintos y estas fuentes diversas de inspiración son las que dan origen a los diferentes géneros poéticos.

Con efecto, si nos fijamos en lo que hemos expuesto, hallaremos que todo lo que puede ser fuente de inspiración para el poeta, todo lo que puede suministrarle asunto para su obra, se reduce a dos términos: o es una realidad exterior al poeta, o es algo que vive dentro del poeta mismo. Lo cual vale tanto como decir que la Poesía se inspira en la realidad objetiva o en la subjetiva, ora reproduciendo sus bellezas, ora embelleciéndolas idealmente, ora tomándolas como simples materiales para formar nuevas bellezas.

La Poesía es, pues, objetiva o subjetiva; nace de la contemplación de la realidad exterior o es la expresión íntima del alma del poeta; pero estas dos esferas no son totalmente extrañas la una a la otra, o lo que es igual, no hay poesía puramente objetiva o subjetiva.

Por más que haga el artista, nunca la obra de arte es una fiel e impersonal reproducción de la realidad exterior siempre pone en ella algo de su alma, siempre se expresa a sí mismo al expresar lo real. En las mismas Artes plásticas, que se limitan a la representación de los objetos materiales, el artista imprime en su obra el sello de su personalidad y siempre expresa alguna idea o sentimiento propios. Con más razón ha de suceder esto en la Poesía, arte expresivo y espiritual por excelencia.

Cuando el poeta parece limitarse (y tal es su propósito) a representar lo exterior; cuando, queriendo competir con el pintor, o rivalizar con el historiador, prescinde de su propia persona y se ciñe a narrar o representar los hechos o a describir los objetos que contempla, en estas narraciones, descripciones y representaciones manifiesta (quiéralo o no) el interior de su alma.

Como nunca se limita a reproducir la realidad fotográficamente, como entreteje la verdad con la ficción, como crea con entera libertad dentro

de la esfera, no ya de lo real, sino de lo posible, como concibe y ejecuta su obra con arreglo a algún ideal, su composición nunca es puramente objetiva, sino que en ella se mezclan multitud de elementos subjetivos. Narra el poeta los hechos heroicos de sus compatriotas, expone los dogmas y misterios de su religión, refiere los milagrosos portentos de sus dioses, describe las maravillas de la naturaleza, y aparte de que une a los datos reales que le da la experiencia las caprichosas creaciones de su fantasía (en lo cual ya es verdaderamente subjetivo), interésase por sus héroes, expresa el entusiasmo que sus hechos le inspiran, canta las grandezas del ideal que expone y se extasía y deleita ante los encantos de la naturaleza que describe. En la composición más objetiva revélase y palpita a cada paso el sentimiento personal del poeta; no hay, pues, poesía puramente objetiva, sino predominantemente objetiva, es decir, poesía en que el elemento externo predomina sobre el interno, porque no es el inmediato ni el principal propósito del poeta expresar los estados de su conciencia, manifestar las intimidades de su alma, sino representar en forma artística la bella realidad objetiva que contempla.

Otro tanto acontece cuando el poeta se inspira en su propio ser, cuando su intento es representar en bellas formas las interioridades de su espíritu, sean o no bellas (116).

Si el hombre fuera un ser aislado del mundo, la Poesía que expresara los estados de su conciencia sería puramente subjetiva; pero no siéndolo, es imposible tenerla por tal. Los sentimientos más personales, las ideas más originales y extrañas, siempre tienen relación estrecha con algo objetivo, exterior al individuo. Al cantarse a sí mismo, el poeta canta necesariamente algo que con él se relaciona. Aun en los estados vagos de la sensibilidad (la melancolía, el amor sin objeto, la vaga meditación, el hastío, etc.) hay algo de objetivo, pues por alguna causa exterior, próxima o remota, son ocasionados. La misma poesía humorística, con ser tan individual y caprichosa, se funda en alguna relación exterior, y la mayor parte de las producciones de carácter subjetivo expresan una relación del poeta con otros hombres, con determinados ideales, con la naturaleza o con Dios. Lo que sucede en este género de poesía, es que el objeto del poeta no es pintar, narrar o representar lo exterior, sino expresar los sentimientos que le inspira, y también los que no tienen una relación objetiva concreta. Predomina, pues, en ella lo subjetivo sobre lo objetivo, y en tal sentido debe llamarse Poesía predominantemente subjetiva.

En rigor, no hay más que dos géneros poéticos fundamentales: el que expresa, o mejor aún, representa y reproduce la realidad exterior, y el que expresa los estados de conciencia del poeta, o lo que es igual, la Poesía objetiva y la subjetiva. Pero todos los estéticos y preceptistas admiten un tercer género, compuesto de ambos, esto es, objetivo-subjetivo, a que se da el nombre de Poesía dramática, y que en puridad no es más que una ramificación especial de la Poesía objetiva, caracterizada por cierto predominio del elemento subjetivo.

Con efecto, la Poesía dramática no tiene por objeto la manifestación de la interioridad del poeta, de sus ideas y afectos personales, sino la representación de las acciones humanas que presentan un interesante conflicto de ideas, pasiones e intereses. En tal sentido, es realmente una

rama de la Poesía objetiva, pues lo que representa es una realidad exterior al poeta. Pero dando al concepto de lo subjetivo mayor extensión y entendiendo por tal, no sólo la conciencia del poeta, sino la conciencia de la humanidad, y teniendo en cuenta que el Drama no es sólo representación de hechos externos, sino pintura de estados psicológicos, como asimismo que en él expresa el poeta más y mejor que en la Poesía objetiva pura sus ideas y sentimientos, se ha visto en la Poesía dramática una íntima unión de lo objetivo y lo subjetivo, del mundo exterior y del mundo de la conciencia, y se ha formado con ella un tercer género objetivo-subjetivo.

En tal sentido, se ha reservado el nombre de Poesía objetiva a la que se limita a representar y cantar la realidad exterior al poeta, exponiendo principios y doctrinas generales, cantando ideales religiosos, sociales, políticos, etc., narrando hechos históricos, legendarios o mitológicos, describiendo objetos y cuadros naturales, etc., y a esta poesía, generalmente narrativa, descriptiva o expositiva, se ha dado el nombre de épica.

La que tiene por objeto expresar las ideas y sentimientos personales del poeta, o cantar la realidad exterior sólo en cuanto con éste se relacione directamente, se denomina Poesía lírica. Y a la que representa con todos los caracteres de la realidad (por medio del Arte escénico) una acción humana, cuidándose no sólo de representar los hechos externos, sino de pintar los afectos del alma de los personajes que en aquellos toman parte, se le ha dado el nombre de dramática.

Poesía predominante objetiva o épica; Poesía predominantemente subjetiva o lírica; Poesía objetivo-subjetiva o dramática, son, pues, los tres géneros poéticos fundamentales o simples, los tres grandes tipos de la producción poética.

Estos géneros no son abstracciones separadas por infranqueables abismos, sino manifestaciones distintas de una misma naturaleza, la de la Poesía, que en todos ellos se revela con los caracteres que le son propios. Como quiera que significan modos diversos de inspiración y de concepción y responden a esferas distintas de la realidad y de la belleza, el modo de ser general de la Poesía se modifica en cada uno de ellos, revistiendo formas diversas; pero los elementos esenciales de la producción poética se dan igualmente en todos ellos. Forman, pues, variedades dentro de la unidad de la Poesía, pero variedades de un organismo que en todas está presente.

Además, como en los dos géneros irreductibles o fundamentales (el objetivo y el subjetivo) cuya unión constituye el tercero, no se observa exclusión, sino predominio de elementos; como toda composición poética del género objetivo o épico participa de caracteres subjetivos o líricos y viceversa; como ambos elementos se unen estrechamente en la Dramática y aun los que a ésta caracterizan se encuentran en los otros géneros, éstos se enlazan entre sí orgánicamente y dan lugar a géneros mixtos o compuestos, llamados por muchos estéticos géneros de transición (117).

Fórmanse estos géneros por una combinación de elementos de los fundamentales, que se verifica por muy variados procedimientos, pues unas veces la forma del género compuesto es propia de uno de los fundamentales y el fondo de otro, otras la combinación afecta a la vez al fondo y a la

forma, etc. A decir verdad, estos géneros son numerosísimos, pues pocas son las composiciones poéticas en que no haya combinación de elementos líricos, épicos y dramáticos; pero generalmente sólo se consideran como géneros compuestos aquéllos en que la combinación es tal, que todos los elementos componentes tienen igual importancia.

Acerca del número y determinación de estos géneros, hay escaso acuerdo entre los preceptistas, cosa muy natural y explicable por las dificultades que ofrece el asunto, dada la prodigiosa complejidad de elementos, que es propia del carácter eminentemente orgánico de la Poesía. Nosotros admitimos tres, a saber: la Sátira, la Poesía Bucólica y la Novela.

A estos géneros simples y compuestos puede agregarse otro que, más por su forma externa que por su fondo, merece incluirse en la Poesía. Tal es la Poesía didáctica, o lo que es igual, la que se propone enseñar los principios de una ciencia o de un arte por medio del lenguaje rítmico. En este género poético, el fin artístico está subordinado al docente, y la verdad, no la belleza, es la que al poeta inspira. Rara vez hay en él verdadera creación poética, limitándose la acción de la fantasía a crear formas bellas de expresión, y en algunos casos concebir ficciones que sirvan como de ejemplos prácticos de la doctrina expuesta. Es, por tanto, este género poético más bien una ramificación de la Didáctica que de la Poesía, y por grandes que sean las bellezas que puedan campear en sus producciones, le corresponde el último lugar entre los géneros poéticos.

Con arreglo a esta división, estudiaremos sucesivamente la Poesía Épica, la Lírica, la Dramática, la Sátira, la Bucólica, la Novela y la Poesía didáctica. Tal es el organismo completo de la Poesía.

Lección XXXIII.

Géneros poéticos. -La Poesía épica. -Su concepto. -Sus caracteres generales. -Intervención de la fantasía colectiva en la concepción épica. -Formas históricas de la Poesía épica. -Condiciones y reglas del poema épico. -División de la Poesía épica en géneros.

Expresar y representar en formas artísticas, mediante la palabra rítmica (118), la belleza de la realidad exterior al poeta, es el objeto de la Poesía épica u objetiva. Aunque, conforme a doctrinas antes expuestas, esta poesía no es puramente objetiva -aunque el poeta, en ella, como en todos los géneros poéticos, expresa siempre los estados de su conciencia-; el carácter predominante de la Épica, es la preponderancia del elemento objetivo sobre el subjetivo, la absorción de la personalidad del poeta en la realidad exterior que le inspira.

La contemplación de la belleza objetiva es siempre la fuente de inspiración del poeta épico. Exaltada la fantasía de éste, acalorado su sentimiento, fascinada su inteligencia por las grandezas de la Divinidad, los maravillosos espectáculos de la naturaleza o los hechos extraordinarios de la Historia, siéntese impulsado a reproducir en formas artísticas estas magnificencias de la realidad, que en su imaginación idealiza y embellece con nuevos primores, y su propósito no tanto es

manifestar el sentimiento que tales objetos despiertan en su alma o las ideas que le inspiran, como narrarlos, describirlos o exponer sus perfecciones y bellezas. Haciendo el sacrificio de su propia persona, oscureciéndose voluntariamente, ocultándose detrás del asunto que canta, el poeta aspira a identificarse con la realidad, a absorberse en ella, a representarla y reproducirla, fiel y bellamente, con la mira de provocar en los demás hombres los mismos entusiasmos que agitan su espíritu, y enaltecer y celebrar los grandes ideales que la contemplación de la objetividad en él despierta.

La Poesía épica es eminentemente representativa y tiene mucho de pictórica. Aunque exponga altos conceptos del espíritu, aunque desarrolle ideales religiosos, científicos, etc., siempre lo hace encarnándolos en una realidad viviente, en una serie de hechos o en un conjunto de cuadros. Difiere en esto de la Poesía didáctica que expone y desenvuelve los principios del conocimiento o de las leyes de la realidad sin darlos formas plásticas, sino a la manera de la Ciencia. El poeta épico nunca hace eso. Si quiere exponer y cantar un ideal religioso, pinta las grandezas y refiere los hechos prodigiosos de los dioses; si se propone cantar la naturaleza, describe sus fenómenos en cuadros pintorescos y llenos de vida; si plantea un problema filosófico, lo encarna en una concepción alegórica. Así Hesiodo narra los hechos de los dioses, y otro tanto hace Ovidio; Dante relata su maravillosa excursión por infiernos y cielos; Milton refiere la caída del primer hombre; Goethe encarna el problema filosófico, que constituye el fondo de su Fausto, en una acción dramática. No son, pues, las composiciones épicas cursos de filosofía, de teología, de historia o de ciencia natural, sino animadas y grandiosas narraciones o vivas y acaloradas pinturas de los hechos y fenómenos de la realidad que el poeta contempla, o del mundo trascendental y suprasensible que concibe.

No se ha de entender tampoco que la Épica es una mera reproducción de la realidad, y menos de la realidad visible. La realidad épica es mucho más amplia que la que el científico conoce; abarca, no sólo el mundo que contemplan los sentidos, sino el que afirma la fe o adivina la intuición. Este mundo suprasensible en que habita lo divino, es precisamente el que más ha inspirado a los poetas épicos; y aun en el mundo real no se han ceñido a lo experimental y lo histórico, sino que han dilatado su espíritu por las esferas de lo fantástico y lo legendario.

La Historia y la naturaleza que al épico inspiran, son las idealizadas por su fantasía o por las muchedumbres; sus héroes no son los personajes humanos y reales que el historiador conoce, sino los personajes semidivinos que la imaginación popular crea; los hechos que refiere siempre son maravillosos, obra común de los dioses y de los hombres, mezcla constante de verdad y de ficción. Complácese el poeta épico en lo excepcional y extraordinario, en lo sobrenatural y portentoso, y su canto, por esta razón, difiere profundamente de la Historia.

No quiere decir esto que la Épica haya de sujetarse necesariamente a estos principios, pero sí que son los que la han regido hasta el presente. Puede, sin duda, prescindir de tales elementos y caracteres, y restringirse a relatar o describir los hechos en la esfera puramente natural y humana, aunque siempre idealizándolos y embelleciéndolos; pero

en todo caso estará obligada a inspirarse en lo que sea elevado y grandioso, y al quedar privada del auxilio de lo sobrenatural, difícilmente se sostendrá en las alturas a que supo remontarse en lo pasado (119).

Teniendo en cuenta todo lo que dejamos expuesto podemos definir ya la Poesía épica como la expresión y representación artísticas, en forma narrativa o descriptiva por lo general, y sirviéndose de la palabra rítmica, de la belleza exterior al poeta, por él contemplada y libremente concebida e idealizada, o, en términos más breves, la expresión artística de la belleza objetiva por medio de la palabra rítmica.

La Poesía épica, primera que aparece en la historia literaria, es en sus orígenes el producto de la fantasía colectiva y de la inspiración nacional, carácter que conserva aún en su período reflexivo y erudito. El ideal religioso y nacional de cada pueblo, representado en la fantasía de las muchedumbres, es lo que expresan las composiciones épicas primitivas. Es de advertir que en los comienzos este género tiene cierto carácter lírico, es un canto, una explosión de entusiasmo, más que una concepción objetiva. Los portentosos hechos de los dioses y los héroes provocan en los hombres primitivos un sentimiento de admiración, entusiasmo y gratitud, que se traduce en arrebatados acentos, en himnos y cánticos entusiastas; pero este lirismo no arranca del espíritu individual, sino del colectivo; no es el canto del poeta, sino de la tribu, de la nación o de la raza. Pudiera, pues, decirse, en cierto modo, que en sus orígenes, en su período espontáneo, la Épica es el lirismo de las colectividades; pero, a pesar de esto, estas manifestaciones no son líricas porque no son una simple expresión del sentimiento, sino una narración de los hechos o una exposición de ideales, hecha en forma de himno arrebatado y fervoroso.

Estas manifestaciones primitivas y populares de la Épica son siempre anónimas y fragmentarias, y por lo general van unidas al canto. Himnos, cánticos de guerra, breves relatos de hazañas de los héroes o prodigios de los dioses, constituyen esta poesía primitiva, que, trasmitiéndose por la tradición oral y acrecentándose gradualmente, llega a formar el material poético de que se alimentan más tarde los poemas artísticos.

El poema artístico-espontáneo es ya la obra de un poeta culto, que encarna en una forma artística el ideal diseminado en los poemas fragmentarios, sin perder la espontaneidad que a éstos caracteriza. Inspirado el poeta en el ideal de su pueblo, no realiza una obra artificiosa y erudita, sino que es tan espontáneo, entusiasta y fervoroso, como los poetas que le precedieron y le legaron el material que para su construcción artística aprovecha. Resumen de toda una edad poética, el poema artístico-espontáneo nace de una inspiración viva y natural, y no de un esfuerzo erudito; pero ostenta ya las formas regulares que no habían alcanzado los cánticos primitivos.

El poeta artístico-espontáneo refleja fielmente en su obra, por tanto, la inspiración colectiva, y a ella subordina la suya propia. Paso a paso sigue los datos que la tradición le suministra, y en su poema reúne todos los elementos míticos y legendarios que contribuyen a formarla. Su obra es, por consiguiente, una concepción artística de la fantasía colectiva, de que es eco obediente la del poeta, y esta circunstancia, unida a la índole del asunto, explica el carácter objetivo e impersonal de

los poemas épicos. La personalidad del poeta se desvanece y aniquila, con efecto, no sólo ante la realidad por él cantada, sino ante la colectividad que le impone su inspiración. El poema artístico-espontáneo es, según esto, obra de la muchedumbre como el primitivo y fragmentario, y el poeta que le da su nombre no es otra cosa que el intérprete del sentimiento del pueblo y el creador de la forma artística, en que cifra y compendia toda la antigua tradición épica.

Más tarde, cuando pasa el período heroico de la vida de los pueblos, cuando la Poesía popular y la erudita se divorcian, la Épica deja de buscar su inspiración en la fantasía del pueblo, y a los poemas artístico-espontáneos suceden los erudito-reflexivos. Amóldanse éstos a las formas tradicionales de los primeros, y no pocas veces versan sobre los mismos asuntos; pero no son ya el producto espontáneo de una inspiración ferviente y natural, ni el eco de los sentimientos colectivos, sino el esfuerzo de un ingenio individual que pretende imitar la Poesía épica espontánea. En ocasiones, hasta este deseo de imitación se pierde, y el poeta busca su inspiración en concepciones que le son propias, y que nada tienen de común con los ideales colectivos. A veces estos poemas eruditos, y aun los espontáneos, son burlescamente parodiados y ridiculizados, produciéndose, en tal caso, los poemas heroi-cómicos.

Hay, pues, dos formas distintas de lo épico, que señalan otros tantos momentos de su desarrollo histórico, a saber: la poesía épica fragmentaria (cantos, himnos, rapsodias, etc.) y el poema artístico en sus dos manifestaciones (espontáneo-popular y erudito-reflexivo). Las formas fragmentarias no son genuinamente artísticas, y no se someten a ley ni regla alguna. No sucede lo mismo con los poemas, y debemos, por lo tanto, examinar las condiciones a que han de sujetarse.

Como la Poesía épica comprende tantos y tan variados géneros, no podemos descender aquí a ciertas particularidades, que deberán examinarse al estudiar cada uno de ellos. Nos limitaremos, por tanto, a señalar las condiciones y reglas comunes a todos.

La unidad y la variedad, que concertadas engendran la armonía, son las condiciones capitales del poema épico, como de toda obra literaria. La unidad nace, tanto del asunto, como de la forma del poema. Si éste es histórico, el hecho capital cantado por el poeta, el ideal nacional que en el poema se expresa, el personaje heroico que lo simboliza, suministran a la composición la unidad necesaria que se revela en su plan y desarrollo. La concepción teogónica que inspira al poema religioso, el fenómeno o paisaje natural que canta el descriptivo, el pensamiento trascendental que entraña el social o filosófico, la negación que anima el burlesco, son también los elementos que prestan unidad a estas composiciones.

Pero la unidad del poema ha de ser rica y varia. El hecho, la idea que constituyen su asunto, no son unidades abstractas. El hecho fundamental encierra una serie de hechos; el ideal, una totalidad de pensamientos. Si el poema tiene un personaje principal, o protagonista, en torno de él se agrupan personajes más o menos importantes; si canta un hecho, diversificanlo variados e interesantes episodios. Pero esta variedad ha de estar subordinada a la unidad del asunto, al hecho narrado o a la idea cantada por el poeta; ha de ser el desenvolvimiento de su contenido; ha de constituir un conjunto reductible a una sola concepción,

a un pensamiento único.

A estas condiciones han de unirse la grandeza y el interés. La primera no se refiere, como pudiera pensarse, a la extensión del poema, sino a su intensidad. Orígnase, en primer lugar, de la alteza de la concepción, de la importancia del hecho cantado o del ideal expuesto por el poeta, y en segundo, del tono elevado del estilo y de la hermosura de la versificación. Conviene advertir, sin embargo, que estos principios no son aplicables a todas las composiciones épico-artísticas, pues hay muchas que excluyen toda grandeza en el asunto (las burlescas y humorísticas), y otras que no se amoldan a las formas majestuosas del estilo épico clásico (los poemas menores).

Salvas estas excepciones, el poema épico ha de obedecer a una inspiración poderosa, y ha de entrañar una concepción grande y elevada. El ideal que exprese ha de ser el de todo un pueblo o una raza, y aun el de la sociedad entera; si canta hechos han de ser grandiosos, importantes, verdaderamente heroicos; si describe fenómenos y espectáculos naturales, no han de ser vulgares y pequeños, sino dignos de la musa épica; si se remonta a las esferas de lo suprasensible, ha de inspirarse en elevadas concepciones teogónicas, en prodigiosos hechos divinos, en grandiosas y conmovedoras leyendas. Un milagro vulgar, un suceso baladí, un paisaje insignificante, un ideal mezquino, no son dignos del poema épico, y aun ciertos hechos que, con ser notables, no ofrecen un interés universal y humano, o no encierran verdadera grandeza, tampoco deben elegirse como asuntos de tales producciones (120).

A la grandeza épica contribuyen, cuando el poema es histórico, la de los personajes que en él tercián, y sobre todo, la intervención de lo maravilloso, que, poniendo en contacto la divino con lo humano, lo natural con lo sobrenatural, y mezclando con los actos heroicos maravillas y prodigios, da a la acción colosales proporciones. Contribuyen también, en mucha parte, a que el poema sea grandioso, la elevación y majestad del estilo, la riqueza y pompa solemne del lenguaje, y la amplitud, sonoridad y entonación grandiosa de la versificación, que por lo común reviste en el poema épico sus más elevadas formas.

La grandeza de la concepción y de la forma, la importancia del asunto, el calor, viveza y colorido de la narración y de la descripción, la abundancia y variedad de los episodios y otras condiciones análogas, contribuyen a dar interés al poema. Cuando éste expresa el ideal religioso y nacional de un pueblo, su interés es evidente; pero éste se acrecienta, si además contiene el poema elementos de valor universal que le hagan interesante para toda la humanidad. En los poemas religiosos este interés desaparece cuando se extingue la creencia en que se inspiran; en los descriptivos, filosóficos o históricos, puede ser permanente. Basta para ello que el problema planteado en el poema filosófico sea verdaderamente fundamental, y que las pasiones y caracteres que en el histórico juegan ofrezcan un valor universal, por ser aspectos constantes de la humana naturaleza. Por tales razones, interesa e interesará siempre el Fausto, de Goethe; y por eso conservan su interés muchos poemas heroicos, aunque el ideal que expresen ya no tenga valor, ni los hechos que cantan importancia de actualidad. Los sucesos, que constituyen el asunto de la Iliada, la Odisea, la Eneida, etc., ya no nos interesan; pero siempre interesarán las

lágrimas de Hécuba y Andrómaca, el valor de Héctor, la fidelidad de Penélope, la pasión de Dido y la piedad de Eneas. Respecto al poema descriptivo, su interés es permanente, como la naturaleza que lo inspira.

La Poesía épica se divide en géneros, determinados por los diversos asuntos que puede desarrollar. Dios, la humanidad y la naturaleza son los objetos que la inspiran, y cada uno de ellos puede engendrar géneros distintos.

Cuando el poeta épico canta la Divinidad, o bien expone y celebra sus grandezas y perfecciones, o bien traza la genealogía de los dioses (en las religiones politeístas), o bien relata los hechos milagrosos con que la Divinidad interviene en el gobierno del mundo. Todos estos géneros de composiciones constituyen la Poesía épico-religiosa.

La humanidad inspira al poeta épico dos géneros de poemas. En unos plantea el problema del destino humano, o desarrolla un ideal social, o traza las relaciones del hombre con la naturaleza y con Dios, etc., lo cual constituye la llamada Poesía épico-filosófico-social; o buscando su inspiración en la historia, canta los grandes hechos políticos y militares (guerras, conquistas, descubrimientos, etc.), llevados a cabo por el hombre, en cuyo caso la Poesía se denomina épico-heroica.

Canta la Poesía épica la naturaleza, describiendo sus fenómenos, celebrando sus bellos espectáculos, exponiendo en poéticas formas las leyes que la rigen, y creando así la Poesía épico-naturalista, también llamada descriptiva, que en muchas ocasiones se confunde con la didáctica.

Existe, además de los citados, un género épico de índole especialísima, en el cual campea más el elemento subjetivo que el objetivo, y que representa la aparición de lo cómico en la Épica. Parodia, casi siempre, de los poemas heroicos, y dotado, por lo general, de intención satírica, este género recibe el nombre de Poesía épico-burlesca o heroi-cómica.

Por último, bajo la denominación genérica de Poemas menores, pueden comprenderse diferentes composiciones épicas de breve extensión, y en las cuales se mezclan con frecuencia elementos líricos y dramáticos con los puramente épicos.

De estos diversos géneros, los más primitivos son la Poesía religiosa y la heroica, que son también las más importantes. Con posterioridad a éstas, aparecen la naturalista y la heroi-cómica, siendo el género más moderno el filosófico-social. En cuanto a los poemas menores, algunos hay antiguos, pero otros han aparecido en fecha reciente.

Lección XXXIV.

Géneros épicos. -Poesía épico-religiosa. -Su concepto. -Sus caracteres y condiciones. -Clases diversas de composiciones que comprende. -Desarrollo histórico de este género.

Las concepciones y creencias teológicas de los pueblos constituyen la fuente de inspiración de la Poesía épico-religiosa. Exponer los dogmas teológicos, narrar los prodigiosos hechos de la Divinidad, relatar los milagros de los seres sobrenaturales (dioses, semi-dioses, ángeles, demonios, etc.), describir las regiones en que moran las almas, cantar las

glorias y referir los actos de virtud y de heroísmo de los santos y de los mártires, tales son los variados asuntos que esta poesía puede proponerse. La poesía que nos ocupa puede definirse, por tanto, como la expresión artística de la belleza de las concepciones religiosas, por medio de la palabra rítmica.

La Poesía épico-religiosa, por razón de su carácter objetivo, no se propone inmediatamente expresar los sentimientos piadosos que animan al creyente. Los éxtasis, entusiasmos y arrobamientos que la contemplación de lo divino produce, los variados sentimientos que en el alma despierta, no son objeto de esta poesía, sino de la Lírica religiosa. Si en algunas de sus producciones (en los himnos, salmos y otras semejantes), hay elementos subjetivos, su fondo es siempre objetivo por excelencia. No ya el piadoso sentimiento individual, pero ni siquiera el social, se expresan en ella, a no ser en segundo término. Lo que el poeta épico-religioso se propone es representar plásticamente la concepción teológica, es expresar el ideal religioso de su pueblo, es, sobre todo, poner de relieve, mediante animada narración o gráfica pintura, la naturaleza de la Divinidad, las relaciones que guardan entre sí los seres divinos o semi-divinos que viven en el mundo de lo sobrenatural y suprasensible, las que tienen con los hombres, y los portentosos hechos con que se han revelado en la historia.

Tampoco se ha de entender que la Poesía épico-religiosa presenta un carácter evidentemente didáctico. Sin negar que en sus orígenes, y a causa de la confusión existente entre todos los fines de la vida, pudo ser un medio de enseñanza religiosa; sin desconocer que una gran parte de ella no es tanto una libre e independiente producción artística, sino un elemento de la liturgia y del culto; -puede afirmarse, sin embargo, que no es su inmediato propósito exponer doctrinas religiosas, sino más bien excitar el fervor y la piedad por medio de la contemplación de las bellezas divinas. Nacida (como toda producción artística) de la exaltación del sentimiento y de la fantasía, más que del pensamiento reflexivo del teólogo, lo que principalmente considera es el aspecto plástico de la idea religiosa, y siempre prefiere a la didáctica exposición de dogmas teológicos y principios morales, la representación poética de los hechos portentosos de la Divinidad. Ciertamente que necesariamente, y por una consecuencia legítima de su naturaleza, la Poesía épico-religiosa enseña y educa; pero su obra docente se ejerce más sobre el sentimiento que sobre la razón, y contribuye más a avivar la devoción y exaltar la piedad que a producir convicciones reflexivas y científicas en el espíritu de los creyentes.

Pero no sólo es su propia índole la que mueve a la Poesía épico-religiosa a no ser, como pudiera creerse, una exposición de dogmas teológicos, sino otra circunstancia que merece tenerse en cuenta. Tal es la serie de dificultades con que necesariamente ha de tropezar, por causa de la naturaleza de sus asuntos. Como el poeta busca en todos los objetos que le inspiran su aspecto bello, y para esto ha de fijarse principalmente en sus formas y manifestaciones sensibles, es para él dificultad gravísima elegir como objeto de su canto la Divinidad, sobre todo, en las religiones espiritualistas. La belleza que el teólogo concibe en Dios no es sensible, y, por lo tanto, no es representable en el Arte. Los dioses materiales y corpóreos del politeísmo antiguo podían ser objeto de la obra artística; el Dios espiritual de las religiones monoteístas no puede ser representado

por la fantasía poética. El poeta ha de renunciar a describir y a dar formas sensibles a un ser espiritual, incomprensible e inefable, y debe limitarse, por consiguiente, a narrar las manifestaciones de su poder, su intervención directa en el gobierno del mundo, o a cantar sus perfecciones y expresar los sentimientos que inspira. Vedado esto último al poeta épico, sólo le queda el recurso, dentro de una concepción teológica espiritualista, de inspirarse en los aspectos históricos de la Religión (121).

Por estas razones, la Poesía épico-religiosa rara vez es expositiva; su forma más frecuente es la narración o la descripción. El símbolo y la alegoría (único medio en muchas ocasiones para representar sensiblemente lo supra-sensible) tienen en este género gran importancia.

La exposición de las concepciones teológicas, la narración de los hechos divinos y la descripción de las regiones sobrenaturales son las tres formas más comunes de la Poesía épico-religiosa, siendo la más frecuente la segunda, y la más inusitada la primera por las razones dichas.

Rara vez deja de haber elementos históricos y humanos en las composiciones pertenecientes a este género. Las relaciones de Dios con el hombre, el gobierno providencial, la intervención milagrosa de la Divinidad en la vida humana, son naturalmente los aspectos del ideal religioso que más interesan al poeta y el asunto preferente de sus cantos. Por eso, la mayoría de los poemas épico-religiosos son la narración de una acción prodigiosa y sobrenatural, humano-divina, como se observa, por ejemplo, en las Metamorfosis de Ovidio, el Paraíso perdido de Milton, la Cristiada de Hojeda, etc. En tales casos, las condiciones del poema épico-religioso casi se confunden con las que son propias del poema heroico.

Pocos géneros poéticos ofrecen campo tan vasto a la inspiración del artista como el que al presente nos ocupa. Género idealista por excelencia, en él la imaginación apenas reconoce trabas. Espaciase a su gusto por regiones sobrenaturales, y libremente concibe formas fantásticas en que encarna sus concepciones. Deja la Religión amplio y libre campo a la Poesía, ofreciéndola toda suerte de hechos portentosos y dejando que a su sabor imagine formas para revestir con ellas seres y lugares que nada tienen de material. Las leyes ineludibles de la realidad corpórea o psíquica observable no imponen en este género límites al poeta, y los que la Teología le traza distan mucho de ser estrechos. Al describir el poeta pagano el Tártaro y el Elíseo, los dioses y semi-dioses, las ninfas, sátiros, faunos y toda la complicada jerarquía del politeísmo, gozaba de plena libertad; y no es menor la que disfrutó Dante al pintar el infierno, el purgatorio y el paraíso, o la que tuvo Milton para retratar a los ángeles y los demonios. Esta libertad extraordinaria, este amplio desarrollo del idealismo, unidos a la grandiosidad y belleza del asunto que canta y del ideal en que se inspira el poeta épico-religioso, dan al género que aquí consideramos excepcionales condiciones estéticas. Las más atrevidas y grandiosas concepciones, los rasgos más elevados y sublimes, los más arrebatados vuelos del ingenio, las más ricas y exuberantes manifestaciones de la fantasía, se hallan con suma facilidad en este género, quizá el más elevado de todos.

La Poesía épico-religiosa requiere siempre grandeza y magnificencia en el estilo, riqueza y colorido en el lenguaje, pompa y solemnidad en la versificación (122). Los escasos ensayos hechos para componer poemas épico-religiosos en prosa nunca han dado felices resultados. Los Mártires de Chateaubriand, tan celebrados en su tiempo, no son otra cosa en realidad que una novela escrita en prosa altisonante y afectada (123).

Las composiciones épico-religiosas pueden agruparse en diferentes clases, según su asunto y según las formas que sucesivamente revisten en su desarrollo histórico. Por razón del asunto, se dividen en las siguientes clases:

1ª. Poemas teogónicos, cuyo objeto es exponer la naturaleza de los dioses, su genealogía, los hechos de su vida supramundana, describir las regiones de ultratumba, los orígenes del mundo, etc.; tales son, por ejemplo, la Teogonía de Hesiodo, la Divina Comedia, del Dante, y la Creación del mundo, de Acevedo.

2ª. Poemas histórico-religiosos, que también pudieran llamarse humano-divinos o heroico-divinos, que son la narración de los hechos portentosos realizados en el mundo por la Divinidad o por otros seres sobrenaturales. Estos poemas encierran una acción en que toman parte las divinidades y los hombres, y ofrecen, por tanto, un carácter histórico y humano, que los asemeja a los poemas heroicos. Tales son las Metamorfosis de Ovidio, el Paraíso perdido, de Milton, la Cristiada de Ojeda, la Mesiada de Klopstock, etcétera. Pertenecen también a este género los que se circunscriben a narrar los hechos de los santos, como la Vida de Santo Domingo de Silos, de Berceo, la de San José, de Valdivieso, etc.

Las formas sucesivas que en su desarrollo histórico reviste la Poesía épico-religiosa, son las mismas que hemos señalado al ocuparnos de la Épica en general. Las primeras composiciones de este género son anónimas y fragmentarias. Himnos en que el poeta expresa el ideal religioso, expone los dogmas, o refiere los hechos de la Divinidad, narraciones de corta extensión, cánticos sacerdotales o populares; tales son las primeras manifestaciones de la Épica religiosa. Frecuentemente se confunde con ellas el himno lírico, en que no se expone la objetividad religiosa, sino el sentimiento que agita al creyente; pero al cabo esta confusión cesa, y el himno lírico y el épico se separan, trasformándose éste poco a poco en verdadero poema, pero sin dejar de subsistir nunca, por cuanto generalmente forma parte de la liturgia, y es elemento importantísimo del culto.

La inmensa creación de formas fragmentarias, el cúmulo de elementos poéticos que en ellas se encierra, va formando una tradición poética (reforzada y robustecida por la fe y la autoridad eclesiástica), que al cabo se concreta en concepciones orgánicas, esto es, en poemas artísticos. Estos poemas son espontáneos y responden fielmente al sentido popular. Producto, no sólo de la fantasía colectiva, sino de la fe y del sentimiento religioso de las muchedumbres, en ellos se refleja vigorosa y enérgicamente el ideal teológico de éstas, que es también en estas épocas primitivas el de todas las clases, y por tanto, de los cultos y eruditos. A decir verdad, la Poesía épico-religiosa nunca deja de ser juntamente popular y erudita, pues la idea que la inspira es patrimonio de todas las clases sociales (124). La única diferencia entre los poemas religiosos

espontáneo-populares y reflexivo-eruditos, consiste en las formas, más artísticas y depuradas en éstos que en aquellos, y en los sentimientos, más candorosos en los primeros que en los segundos. Pero mientras la fe subsiste, la separación entre estas dos clases de poemas nunca es tan profunda como en otros géneros.

Los poemas religiosos artísticos, ora broten de la espontánea inspiración del pueblo, reflejada en sus cantos por el poeta popular; ora nazcan del culto y reflexivo ingenio del poeta erudito, tienen importancia muy distinta, según la extensión e intensidad de su concepción; siendo de notar que los poemas propiamente populares rara vez abarcan en su totalidad el ideal religioso, y difícilmente son teogónicos, pues lo que principalmente cantan son las leyendas piadosas populares, los milagros, las vidas de los semi-dioses o de los santos, todo lo que más puede excitar la fantasía objetiva y plástica del pueblo.

Los poemas teogónicos y los que encierran una acción de grandes proporciones, por regla general, son debidos a poetas eruditos, que se inspiran, no tanto en las sencillas creencias del pueblo, como en las elevadas enseñanzas de la Teología. A veces, sin embargo, estos poemas concentran, no sólo la creencia de los doctos, sino la fe candorosa del pueblo, y reuniendo bajo una forma religiosa el ideal entero de una sociedad, adquieren los caracteres grandiosos de verdaderas epopeyas (125). En tal caso, el poema es a la vez popular y erudito, producto de la fantasía colectiva y de la creación poderosa de su autor, eco fiel del espíritu popular y de los más altos conceptos de la ciencia teológica. Un ejemplo de esto es la Divina Comedia, con razón considerada cómo la epopeya del cristianismo.

La Poesía épico-religiosa, sea popular o erudita, debe ser el eco de creencias profundamente arraigadas y calurosamente sentidas. Cuando esto no sucede, cuando la fe se debilita (como aconteció en los últimos tiempos del paganismo) este género épico cae en manos de poetas artificiosos que cantan en afectado estilo aquello en que no creen. Truécase entonces la Poesía religioso-erudita en fría y artificiosa, y la popular decae de igual suerte, celebrando los aspectos más supersticiosos y vulgares de la religión. Compárense los cantos primitivos griegos y romanos con las Metamorfosis de Ovidio, en que las creencias religiosas no tienen otro valor que el de amenas fábulas poéticas, y se comprenderá la verdad de lo que aquí decimos.

La Poesía épico-religiosa es, sin duda, uno de los géneros poéticos más antiguos, si acaso no es el primero de todos. Quizá en algún pueblo salvaje, de los pocos que carecen de idea religiosa, o en las primitivas tribus prehistóricas, al himno religioso habrá precedido el canto guerrero; pero en todas las literaturas que conocemos, o la Poesía épico-religiosa y la heroica aparecen simultáneamente, o ésta es precedida por aquella, que es lo más común. Conviene tener en cuenta que en los comienzos de la vida de cada pueblo los sentimientos religiosos y patrióticos están confundidos, por lo cual el himno heroico siempre ofrece elementos religiosos muy caracterizados.

El antiguo Egipto nos presenta varios himnos y cánticos religiosos, mezclados con narraciones, descripciones y escenas dramáticas relativas a la vida futura, en su Ritual funerario (Libro de la manifestación ante la

luz) y en su Libro de la emigraciones. Himnos sagrados se hallan también en la literatura de los Asirios y Babilonios, de los Fenicios, Cartagineses y Hebreos y de otras naciones del Oriente (126).

En las literaturas indo-europeas, la poesía épico-religiosa más antigua es la colección de himnos sagrados de los antiguos Indios, que recibe el nombre de Vedas. Estos himnos, debidos a más de trescientos poetas, constituyen una rica manifestación fragmentaria y espontánea de este género de poesía. La mayor parte de estos himnos son descriptivos, otros expositivos, muchos simbólicos, y en casi todos se observa un sabor naturalista muy marcado, y señaladas tendencias metafísicas.

En los comienzos de la literatura griega, hállase también la Poesía épico-religiosa, representada por formas primitivas fragmentarias, y también por poemas artísticos. Las primeras manifestaciones de este género, en Grecia, son himnos y cantos religiosos, como el Lino, el Ialemos, el Scephos, el Lityertes, el Bornos, el Canto de Adonis, los Himnos órficos y Homéricos. El poema artístico-religioso más importante de la Grecia es la Teogonía, de Hesiodo (950 a 900 a. de J. C.), que es una exposición de la historia y genealogía de los dioses.

Himnos religiosos fueron también los primeros monumentos poéticos de Roma. Tales son: El Canto de los hermanos Arvales y los Cantos salios. Por lo demás, Roma no tuvo poemas religiosos espontáneos, pues no debe considerarse como tal, sino como poema artificioso y erudito, las Metamorfosis, de Ovidio (43 a. d. C., a 17 de J. C.), dedicado a exponer las novelescas aventuras de los dioses griegos y romanos.

La poesía cristiana produjo en los últimos tiempos del imperio romano notable número de himnos religiosos de carácter épico, y siguió produciéndolos en la Edad Media. Estos himnos, unidos a importantes poemas artísticos, constituyen una rica literatura. Distinguiéronse en este género en los siglos III, IV y V Atenágoras; San Clemente de Alejandría, San Gregorio Nacianceno, Sinesio, San Ambrosio, San Gregorio el Grande, Prudencio, San Próspero, Fortunato, Orencio, Draconcio, Yuvenco, Clemente, Ausonio, Sedulio, y en la Edad Media, San Bernardo (1091-1153), Santo Tomás (1227-1274), San Buenaventura (1221-1274), etc (127).

Los pueblos bárbaros del Norte de Europa, que invadieron el imperio romano en el siglo V de nuestra era, poseían también himnos y poemas religiosos, como el Edda de los escandinavos. Las naciones fundadas en Europa por estas razas, produjeron en la Edad Media numerosos cantos épico-religiosos; pero la creación verdaderamente grandiosa y original de aquella edad fue la gran epopeya cristiana la Divina Comedia del poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321).

La Divina Comedia es la relación de un viaje fantástico, hecho por Dante al infierno, al purgatorio y al paraíso, acompañado primero de Virgilio y después de su adorada Beatriz, en quien personifica la Teología cristiana. En este gran poema, a la vez narrativo, descriptivo y alegórico, no sólo expone Dante toda la concepción teológica católica, sino que mezcla con ella el ideal político de su patria y de su partido. La grandeza de la concepción, el espíritu profundamente religioso que penetra la obra, lo maravilloso de sus descripciones, la belleza de sus episodios y la hermosura de su estilo y versificación, hacen de este poema uno de los más admirables monumentos del ingenio humano.

En la edad moderna, la Poesía épico-religiosa se trueca de popular en erudita. Los mejores poemas religiosos de esta época son el Paraíso perdido, del inglés Milton (1608-1674), cuyo asunto es la caída de los ángeles rebeldes y el pecado original; la Cristiada, en que cantó Fray Diego de Hojeda (m. 1675) el grandioso drama de la Redención, la Creación del mundo, del doctor Alonso de Acevedo; y la Mesiada, del poeta alemán Klopstock (1724-1803), inspirada en el mismo asunto que la Cristiada.

En el siglo presente se han hecho algunos ensayos en este género, con éxito escaso, pues Los Mártires de Chateaubriand (1768-1848), poema escrito en prosa, más tiene de novela que de poema, y La Divina epopeya de Soumet (1786-1845), dista mucho de corresponder a las pretensiones de su autor. Lo más notable que en este género ha producido la época presente, son los admirables himnos de Manzoni (1785-1872), uno de los más grandes poetas italianos de nuestro tiempo.

Lección XXXV.

Géneros épicos. -Poesía épico-heroica. -Su concepto y caracteres generales. -Sus elementos constitutivos. -Sus formas fragmentarias. -Sus formas artísticas. -El poema heroico. -Condiciones y reglas a que debe someterse. -Distintas clases de poemas heroicos. -Desarrollo histórico de la Poesía épico-heroica.

Los grandes hechos de la historia humana son el objeto que canta la Poesía épico-heroica, sirviéndose para ello constantemente de la forma narrativa y de las más bellas manifestaciones del lenguaje rítmico (128). Este género épico puede, pues, definirse como la expresión artística de la belleza de la Historia por medio de la palabra rítmica.

No todos los hechos históricos pueden ser objeto de la Poesía épico-heroica. Ante todo, conviene advertir que ésta no se inspira en la historia del individuo, sino en la de los pueblos. La vida individual se expresa por otros géneros, como son la Dramática y la Novela; a la Poesía épico-heroica interesa sólo la vida de las colectividades humanas, de la tribu, de la nación y de la raza.

El individuo no es para ella otra cosa que un factor de la historia, y sólo le considera en su acción externa, como colaborador de la obra social. Pintar la vida íntima del individuo, narrar el drama privado, inspirarse en el análisis psicológico de los caracteres y de las pasiones, son cosas que no hace nunca el poeta épico-heroico. Eso corresponde al dramático y al novelista, y por tal razón pudiera decirse que la Poesía épico-heroica desenvuelve el drama de la colectividad, y la Dramática y la Novela la epopeya del individuo. La Poesía épico-heroica se inspira en los hechos históricos que ofrecen proporciones grandiosas y tienen una importancia decisiva en los destinos de un pueblo, de una raza, o acaso de la humanidad entera. Elige entre éstos los que verdaderamente pueden llamarse heroicos, esto es, los que son debidos a un poderoso esfuerzo de la energía individual, a la acción de un grande hombre, de un héroe extraordinario. Fíjase en los que ofrecen un carácter dramático y pueden ser objeto de una narración viva e interesante, por lo cual generalmente se inspira en los hechos políticos y militares (guerras, conquistas,

revoluciones, etc.).

No se ha de entender, sin embargo, que el poeta épico-heroico ha de ceñirse a la descarnada narración del hecho histórico que canta. Si esto hiciera, su obra no sería otra cosa que una crónica rimada (como acontece en ciertos poemas de la Edad Media). Lo que en realidad canta, encarnándolo en el hecho heroico, es el ideal de su pueblo o de su raza, cuya vida expresa totalmente. Alrededor del hecho fundamental agrupa el poeta (sobre todo en los poemas artísticos) todos los elementos de vida de su pueblo: sus concepciones religiosas, sus ideales políticos y sociales, sus tradiciones y sus esperanzas. Cuando el poeta acierta a expresar de este modo en una concepción orgánica la vida total de su pueblo o de su raza, y acaso la de toda una civilización común a varios pueblos, su obra recibe el nombre de Epopeya.

Tampoco ha de creerse que el poeta épico-heroico narra los hechos con escrupulosa fidelidad, en cuyo caso se confundiera con el historiador. El hecho heroico siempre está alterado por la ficción poética; es más, muchas veces no tiene realidad, no es otra cosa que una vaga reminiscencia de un hecho verdadero, envuelto en el follaje de los mitos y leyendas que la fantasía popular crea. La historia poética y legendaria, más que la real, constituye la fuente de inspiración de la Poesía épico-heroica. Hechos portentosos y extraordinarios, en que se simbolizan los ideales, sentimientos, aspiraciones, energías y destinos de los pueblos y las razas; personajes místicos y legendarios, no pocas veces semidivinos, constantemente favorecidos por el auxilio eficaz y milagroso de la Providencia; un ideal religioso, nacional y moral, simbolizado en una concepción artística; tales son los elementos de la Poesía épico-heroica, que no es la historia, sino la idealización poética de ésta.

No quiere decir esto que el poeta no dé crédito a la verdad de los hechos que canta. Cuando es erudito y reflexivo, ciertamente que no confunde la ficción que su imaginación crea con deliberado propósito de embellecer la realidad histórica, con los datos que ésta le suministra; pero en los períodos primitivos, cuando la Poesía épico-heroica es popular y espontánea, el artista no inventa, sino que se limita a representar en formas artísticas la concepción popular, que él admite como verdadera. En épocas tales, la historia no se distingue de la fábula; lo maravilloso se confunde con lo real, y el hecho histórico y la leyenda mítica constituyen un todo indisoluble que, el poeta acepta con plena confianza.

Hay, pues, siempre en la Poesía épico-heroica un elemento ideal y fantástico mezclado con el histórico, y que no se reduce a la mera idealización de lo real, a la unión de la ficción dramática o novelesca con la realidad histórica, sino que se extiende a mucho más. Este elemento se manifiesta principalmente en dos creaciones características, a saber: en los personajes míticos y en la intervención de lo maravilloso.

Son personajes míticos los que, por razón de sus extraordinarias proporciones, de sus portentosos hechos, o de su carácter sobrenatural, traspasan los límites de la realidad histórica. Por regla general, estos personajes no son una pura ficción, sino que tienen una base real, esto es, son la trasfiguración poética de un personaje histórico, llevada a cabo por la fantasía popular. Casos hay, sin embargo, en que estos personajes nunca han existido y son la personificación fantástica de un

hecho, de un pueblo, de una raza o de un ideal político y religioso.

El mito, considerado en su más lata acepción, es un hecho o personaje fabuloso, basado unas veces en algo real, producto otras de una ficción, y debido siempre a la acción lenta e incesante de la fantasía del pueblo, excitada por la creencia y el amor de lo maravilloso. Gustan los pueblos primitivos de dar proporciones extraordinarias y carácter milagroso a todo hecho o personaje que les interesa por algún concepto, y poco a poco, sin que la reflexión o el cálculo intervengan en ello, el hecho real se va agrandando y trasfigurando hasta convertirse en un portento, y el personaje histórico se transforma en semi-dios o en personificación de todo un pueblo, atribuyéndosele todo género de hazañas, milagros y hechos prodigiosos.

Los hechos y personajes míticos son de varias clases, según el grado de trasfiguración que alcanzan. Los primeros suelen ser verdaderos milagros y prodigios, esto es, intervenciones directas de lo sobrenatural en la historia, o simplemente hechos naturales, exagerados o ficticios. Los combates dados delante de Troya, en los cuales toman parte juntamente los dioses y los hombres, según refiere la Iliada, son ejemplo de lo primero. La mayor parte de las hazañas del Cid, narradas en nuestros poemas y romances, lo son de lo segundo.

En cuanto a los personajes míticos, pueden clasificarse del siguiente modo:

1º. Personajes históricos a quienes la admiración y gratitud del pueblo asciende a la categoría de dioses o semi-dioses, bien considerándolos como encarnación de un dios sobre la tierra, bien como frutos de la unión de un dios con un mortal, bien como divinizados después de su muerte.

2º. Personajes divinos o semi-divinos, que nunca tuvieron realidad histórica.

3º. Personajes históricos, cuyo carácter, puramente humano, nunca es desconocido por el pueblo, pero en los cuales reúne todo género de excelencias y perfecciones, presentándolos como verdaderos prototipos, encarnando en ellos su ideal histórico, pintándolos como directa y milagrosamente favorecidos por la Providencia, atribuyéndoles multitud de hazañas fabulosas o dando proporciones extraordinarias a las que realmente llevaron a cabo.

4º. Personajes ficticios que el pueblo imagina para personificar en ellos su ideal, y que a veces suelen ser el símbolo de una raza o el resumen de una serie de hechos llevados a cabo por varios individuos o por un pueblo entero en dilatado espacio de tiempo.

Por regla general, los personajes míticos tienen una base histórica, y la crítica puede, descartando todo lo que hay en ellos de legendario, reconstruir su historia verdadera. Pero no siempre es esto empresa fácil, pues muchas veces la carencia de documentos históricos impide saber si el personaje mítico ha existido o no. Por eso la crítica no sabe a ciencia cierta si los personajes del Mahabaratha y el Ramayana, de la Iliada y la Odisea, son o no históricos. En cambio le ha sido fácil reconstruir la personalidad histórica del Cid, Fernán González, y otros héroes de los poemas de la Edad Media.

Lo maravilloso es un elemento que aparece en casi todas las

composiciones épico-heroicas. Lo maravilloso épico puede ser divino, alegórico o quimérico. El primero es la intervención de las divinidades buenas o malas en la vida de los hombres, para auxiliarlos o contrariarlos. Consiste el segundo en la personificación de las fuerzas morales o materiales, sobre todo de las ideas puras (la justicia, la verdad, etc.) que intervienen en la vida humana; y el tercero en la intervención de ciertos hechos, accidentes y sucesos extraordinarios que juzga sobrenaturales la fantasía popular, como los sueños, los presagios, etc. Todas estas formas de lo maravilloso son admitidas en la Poesía heroica, en la cual la acción humana se complica con la intervención de divinidades o fuerzas adversas o favorables. En los poemas primitivos predomina el maravilloso divino, unido al quimérico con frecuencia, siendo más propio el alegórico de poemas reflexivos escritos en épocas de poca fe religiosa.

Lo maravilloso no es indispensable en la Poesía épico-heroica, como afirman algunos preceptistas. La realidad histórica ofrece suficientes bellezas sin necesidad de apelar a este recurso; si la intervención directa de lo maravilloso fuera de todo punto necesaria en este género de poesía, la aparición de ésta sería imposible en tiempos de mucha cultura, que sólo en la esfera religiosa admiten aquel elemento. Pero si esto es cierto, también lo es que lo maravilloso da gran valor poético a las composiciones heroicas, y que una de las causas de la decadencia de este género en la época presente, son las dificultades con que tropieza el poeta para hacer intervenir lo maravilloso en sus creaciones.

En la Poesía épico-heroica, tanto o más que en la religiosa, y sobre todo en los poemas primitivos y espontáneos, interviene la fantasía colectiva. La primitiva concepción heroica es siempre el fruto de la idea y del sentimiento de las muchedumbres. Los grandes hechos de la historia de cada pueblo, los héroes populares, excitan poderosamente la fantasía nacional. En los distintos momentos de su historia, la tribu, la nación, la raza, ven en aquellos hechos y en aquellos héroes la síntesis de sus aspiraciones, la fórmula de sus sentimientos, la representación de sus recuerdos gloriosos y de sus esperanzas. En la lucha, exalta el valor de los guerreros la memoria de aquellas portentosas hazañas; en la victoria, acrece el júbilo con el recuerdo de las pasadas proezas; en la derrota, en la servidumbre, en la desgracia, confórtanse los ánimos, consuélanse los vencidos, excítase el deseo de emancipación o de venganza con aquellos ejemplos. Trasmítidos de generación en generación, los hechos heroicos van adquiriendo proporciones colosales, y se va creando el mito al par que se forma y desarrolla la tradición poética. Más tarde, cuando poetas cultos quieren dar formas artísticas a esta prodigiosa creación colectiva, como los sentimientos que la inspiraron aun están vivos, lo que hace el poeta es representarlos fielmente en sus cantos, convirtiéndose en eco de su pueblo y de su tiempo. Muévase entonces su fuerza creadora en límites fijos, y si es cierto que crea tipos, caracteres, ficciones de todo género, no lo es menos que las bases inmutables de esta creación le son dadas por la fantasía popular. El poeta épico es la muchedumbre personificada; su obra es el resumen, la síntesis de una obra de siglos lentamente elaborada en la fantasía de su pueblo (129).

Comienza la Poesía épico heroica por formas y manifestaciones

fragmentarias. Cantos bélicos, en que se celebran las hazañas de los héroes nacionales, relatos breves de los grandes hechos históricos; tales son las primeras formas de este género, que casi siempre va unido a la Música en sus comienzos. Los himnos heroicos, los epinicios o cantos triunfales, los cantos de gesta y los romances de la Edad Media, pueden dar idea de estas composiciones, debidas a poetas populares como los rapsodas griegos, los bardos galeses, los escaldas escandinavos, los juglares de los pueblos neo-latinos, etc (130).

Conservadas por la tradición oral estas formas fragmentarias durante largos períodos, en que se desarrollan las grandes creaciones míticas y legendarias a que antes nos hemos referido, llega al cabo un momento en que estos cantos esparcidos se fijan, reúnen y concretan en la forma orgánica de poemas artísticos, todavía espontáneos y populares, y directamente inspirados en los sentimientos e ideales de las muchedumbres.

Cuando la inspiración popular se va extinguiendo, cuando la historia reemplaza a la leyenda, el mito se desvanece ante la crítica, y los sentimientos, ideas e intereses que dieron vida a los poemas espontáneos ya han perdido su fuerza -los poetas eruditos y reflexivos se dedican al cultivo de este género, procurando imitar la contextura de los poemas populares. Pero este estado erudito de la Poesía épico-heroica es el comienzo de su decadencia, pues esta poesía es esencialmente espontánea, y sólo se alimenta de las inspiraciones calurosas y sencillas de las muchedumbres.

No quiere decir esto que no tenga legitimidad la poesía heroico-erudita, ni que el género épico-heroico no pueda producirse en todos los momentos de la historia; pero es lo cierto que sus períodos de verdadero esplendor coinciden con las épocas primitivas de cada pueblo. Contribuyen a esto muchas causas; entre otras, la imposibilidad de encerrar en una fórmula poética la vida compleja y multiforme de las civilizaciones adelantadas; los progresos de la cultura y de la crítica, que hacen muy difícil la creación de los mitos heroicos y la intervención de lo maravilloso en la historia; y la aparición y desarrollo de la Novela y del Drama, que van sustituyendo a la Epopeya y realizando cumplidamente los fines propios de este género.

El poema heroico, esto es, la concepción orgánico-artística de lo épico-heroico, ora sea espontáneo y popular, ora erudito, ha de someterse a los preceptos generales que se aplican a todo poema épico (Lección XXXIII), y además, a ciertas reglas especiales, que trazan muy menudamente los retóricos, pero que deben exponerse con muy amplio criterio para no encerrar la inspiración épica en los estrechos límites de los antiguos modelos.

El poema heroico es siempre narrativo. Una acción grandiosa, interesante, gloriosa para el pueblo en que el poema aparece, tal es su asunto. Por regla general, esta acción tiene un protagonista; esto es, un personaje principal, un héroe (que generalmente es un rey, un conquistador o un caudillo militar), de cuyo esfuerzo pende la acción entera.

El protagonista no suele ser creación del poeta, sino de la fantasía popular. El protagonista es casi siempre un mito o personaje legendario; esto es, una personificación del ideal histórico nacional, representado en un tipo perfectísimo, que viene a ser como la síntesis de la nación

entera, como antes hemos dicho, y que puede pertenecer a cualquiera de las diferentes clases en que hemos dividido los personajes míticos.

Reglas minuciosas dan los retóricos acerca del carácter del protagonista. En nuestro juicio, estas reglas pueden reducirse a que compendie y asuma en sí la acción del poema, que ha de estar siempre pendiente de sus esfuerzos; a que sea una exacta personificación del genio y sentimientos nacionales; a que sea un verdadero carácter, esto es, una original determinación de la humana naturaleza, siempre igual, siempre sostenida en todo el curso de la acción; y por último, a que este carácter sea simpático, interesante, levantado, y en lo posible, al menos, moral (131).

Alrededor de este personaje se agrupan otros varios, todos interesantes y bien dibujados, que contribuyen en segundo término al desarrollo de la acción. Alguno de ellos suele ser un contra-protagonista, esto es, un adversario del protagonista en lucha con él, y por él vencido al cabo; pero de tal importancia, que en ocasiones determinadas puede poner en peligro el buen éxito de la acción.

Las condiciones de ésta se reducen a que sea una esencial y numéricamente, pero interiormente varia. El poema ha de tener una sola acción de un solo carácter, pero que puede diversificarse en acciones parciales, llamadas episodios, que contribuyan a la variedad de la composición. Respecto a los episodios, se exige que su extensión e importancia no sean tales que distraigan de la acción principal, y que no sean tan insignificantes y pequeños que no contribuyan a la variedad de la composición.

La extensión de la acción, el número de los personajes que han de intervenir en ella, las partes en que debe dividirse, etc., son cuestiones acerca de las cuales suelen los retóricos dictar minuciosos preceptos, que consideramos inútiles e improcedentes. En todo esto debe gozar el poeta de la más amplia libertad. Lo que más importa, es que la acción ofrezca verdadera grandeza e interés, lo cual se consigue cuando el hecho cantado por el poeta no es un episodio vulgar de la vida de los pueblos, sino un suceso de decisiva importancia e influencia en los destinos de éstos, y cuando su narración es viva, animada e interesante.

Aunque el poema heroico siempre es narrativo, caben en él la descripción y el diálogo, lo cual le da cierto aspecto dramático, y contribuye mucho a darle amenidad y movimiento.

Con respecto a la forma exterior del poema heroico, esto es, al estilo y lenguaje, es indispensable que uno y otro tengan la grandeza y la majestad propias del elevado asunto de estas composiciones.

No quiere decir esto, sin embargo, que haya de obligarse al poeta a emplear únicamente ciertas formas del estilo o ciertas combinaciones métricas. Todas las galas de la fantasía poética tienen legítima cabida en este género, como asimismo todos los tonos del estilo, excepto los que por su llaneza y familiaridad no cuadren a la solemnidad de la Épica. Otro tanto decimos de la versificación, que no ha de ceñirse forzosamente a la monotonía de un metro constante, como suele pensarse, aunque tampoco deba permitirse las libertades que son lícitas en otros géneros. En todas estas cuestiones de detalle, la libertad, templada y limitada por el recto sentido y el buen gusto del poeta, es la regla más segura y conveniente.

Los poemas heroicos pueden dividirse en varias clases, no sólo por razón del género de inspiración que en ellos domina (poemas espontáneo-populares o naturales, y poemas eruditos y reflexivos), sino por razón de su extensión e intensidad. Bajo este punto de vista, pueden dividirse en las clases siguientes:

1°. Epopeyas; esto es, poemas orgánicos y sintéticos, siempre primitivos y espontáneos, que expresan el ideal entero (religioso, moral, social, político) de un pueblo, de una raza, y a veces de toda una civilización, representado en una vasta concepción y simbolizado en un hecho grandioso y extraordinario. En este género de composiciones siempre interviene lo maravilloso teológico, y los personajes son míticos y legendarios, y no pocas veces divinos o semi-divinos. Las grandes epopeyas nacionales son imitadas luego por los poetas eruditos, que trazan epopeyas artificiales o de imitación. Ejemplo de epopeya espontánea, esto es, de verdadera epopeya, es la Iliada; ejemplo de epopeya artificial-erudita o de imitación es la Eneida.

2°. Poemas históricos, que se limitan a narrar los grandes hechos de la historia, sin darles carácter legendario y maravilloso (132). Estos poemas siempre son eruditos, y con frecuencia versan sobre asuntos contemporáneos a sus autores. La Farsalia y la Araucana son ejemplo; de este género de composiciones.

3°. Poemas legendarios, que sin llegar a la forma orgánico-sintética de la epopeya, se asemejan a ésta en sus rasgos fundamentales. Estos poemas siempre son espontáneo-populares, y generalmente se limitan a cantar las hazañas de un héroe popular. Ejemplo de estas composiciones es nuestro Poema del Cid.

4°. Narraciones épicas, o cantos épicos, que se limitan a cantar un hecho aislado, con frecuencia siempre contemporáneo, y que son verdaderas formas fragmentarias de la poesía heroico-erudita. Por ejemplo: Las Naves de Cortés destruidas, de Moratín (D. Nicolás).

De todos estos géneros de poemas épico-heroicos, el más importante y grandioso es la Epopeya, que en cierto modo participa de la naturaleza del poema religioso y del filosófico-social, por cuanto expresa todos los elementos de vida y cultura de los pueblos; pero siendo su asunto constante un hecho heroico, alrededor del cual se agrupan todos estos elementos, su propio lugar es el que la damos aquí, considerándola como la manifestación suprema y acabada de la Poesía épico-heroica.

La Poesía épico-heroica compite en antigüedad con la religiosa, si bien es lo más probable que sea posterior a ésta, pues las concepciones religiosas preceden, por lo general, a las tradiciones heroicas en la vida de los pueblos, aunque a veces también se confunden con ellas.

En todos los pueblos, aun los más salvajes, se hallan cantos belicosos en que se refieren hazañas de los héroes populares, y que son la manifestación primera de este género. En muchos pueblos, la Poesía heroica no pasa de este estado fragmentario; pero en los que alcanzan cierto grado de civilización, aparecen poemas artísticos, espontáneos primero y eruditos después, como dejamos dicho anteriormente.

En la Literatura egipcia hallamos un importante poema heroico-erudito, debido a un tal Pentaur, y consagrado a cantar las hazañas de Ramsés II (Sesostris), que reinó hacia fines del siglo XV y

primera mitad del XIV a. d. J. C. Hubo también cantos heroicos entre los Árabes y los Hebreos. Los Persas poseen un poema erudito de grandes dimensiones, el Shah-Nameh, escrito por Firdussi en el siglo X de la era cristiana, y en el cual se comprenden todas las tradiciones heroicas de aquel pueblo.

La India antigua nos ha legado dos vastas e importantísimas epopeyas heroicas, de carácter espontáneo popular, que compendian toda la vida y expresan el ideal entero de la sociedad brahmánica.

Una de ellas es el Mahabarata, poema atribuido a Veda-Vyasa, y escrito hacia el siglo VIII o IX antes de Cristo. Este inmenso poema, que contiene más de 200.000 versos, tiene por objeto referir varios episodios de la historia de los Barathidas, gloriosa dinastía de los reyes Lunares de la India. Su acción es la larga y encarnizada lucha entre los Kurus y los Pándavas, siendo uno de sus episodios más notables el episodio filosófico del Baghavad-Gita, referente a la encarnación de Vichnú en Chrisna.

La otra epopeya sanscrita es el Ramayana. Atribúyese este poema a Valmiki, y se escribió en el siglo VIII o IX antes de J. C (133). El asunto del Ramayana es la lucha entre Rama, encarnación de Vischnú y protagonista del poema, con Ravana, rey de los Raxasas o demonios, raptor de Sita, esposa del primero; lucha terminada con el vencimiento y muerte de Ravana y la toma de Lanka (Ceylán), capital de su reino.

Estos poemas indios son simbólicos y teogónicos, están inspirados en una concepción panteísta, y sus personajes son personificaciones de ideas o razas, y por lo general, encarnaciones de los dioses. La acción humana y la divina están, por tanto, íntimamente unidas, y en relación constante con la vida de la naturaleza, cuyos seres y fuerzas toman parte activa en la acción. Los caracteres de los personajes tienen grandeza moral, la acción vivo interés, y el estilo y lenguaje ofrecen una grandiosidad de formas que maravilla. El elemento descriptivo es grande en esos poemas, que ostentan todas las galas exuberantes de la imaginación oriental.

Además de estos poemas, hay en la India un poema erudito, el Ragú-Vansa de Kalidasa (siglo I d. C.)

Grecia, después de gran número de cantos y composiciones heroicas y fragmentarias (las rapsodias), nos ofrece dos grandes poemas, ambos atribuidos a Homero, y denominados la Iliada y la Odisea. La fecha en que se escribieron es dudosa, pues los críticos dudan entre colocarlos en los siglos VIII, IX, X u XI a. de J. C., aunque la opinión más general los coloca en los siglos VIII o IX. Ambos poemas son espontáneos, y parecen ser el resumen de una larga serie de tradiciones poéticas y de cantos fragmentarios.

El asunto de la Iliada es un episodio de la guerra de Troya, emprendida por los años 1190 ó 1200 a. d. J. C., a causa de haber sido robada Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, por Paris, hijo de Príamo, rey de Troya.

No es la Iliada un poema simbólico, a lo cual se opone el antropomorfismo griego, ni tiene, por tanto, la profundidad de los poemas indios, de cuyo elevado sentido moral también carece. En su acción interviene lo maravilloso, pero de modo muy distinto al maravilloso indio, pues los griegos no conocían la idea de la encarnación. Este poema, acaso

inferior en idea al Ramayana, le es superior en la forma, que es tan pura y bella, tan elegante y exquisita como todas las producciones del arte griego.

La Odisea, mucho menos importante que la Iliada, tiene por asunto la vuelta de Ulises, rey de Ítaca, a su reino, después de la guerra de Troya. Es un poema de gran interés, en que se expone toda la vida de los pueblos griegos en los tiempos heroicos.

A estos poemas siguieron otros varios que se llaman cíclicos y que eran continuaciones o ampliaciones de los de Homero. Tales son los Cantos cípricos de Stasino de Chipre, la Etiópida de Artino de Mileto, la Pequeña Iliada de Lesches de Lesbos, los Regresos de Agias de Trezena, la Telegonía de Eugamon Cirineo y otros, de menos importancia.

En Roma encontraremos varios poemas heroicos, de carácter erudito y reflexivo. El más importante es la Eneida de Virgilio (70-18 a. d. C.), cuyo asunto son los hechos del Troyano Eneas desde su salida de Troya después de la destrucción de esta ciudad hasta su establecimiento en Italia. En este poema el arte del poeta cortesano domina y no pocas veces perjudica la inspiración. Merecen también mención la Farsalia de Lucano (33-65 d. C.) cuyo asunto es la guerra entre César y Pompeyo, la Tebaida de Estacio (64-96) dedicada a exponer las guerras de Tebas, los Argonautas de Valerio Flaco, que trata de la célebre y fabulosa expedición que lleva este nombre, y las Guerras púnicas de Silio Itálico.

En la Edad Media aparecen multitud de poemas espontáneo-populares y caballerescos, que expresan, ora los sentimientos y el ideal de los tiempos caballerescos, ora las glorias nacionales de los nuevos pueblos que entonces se formaron.

Entre estos poemas, muchos de los cuales son fragmentarios y llegan a constituir verdaderos cielos heroicos (cielo bretón, cielo carlovingio) y aun epopeyas nacionales (el Romancero castellano), merecen citarse el poema germánico de los Nibelungos, el poema nacional de Finlandia titulado la Kalevala, el poema francés denominado La canción de Rolando, el poema provenzal de la Cruzada de los Albigenses, los poemas castellanos del Cid, Fernán González, Alejandro y Alonso XI, y otros muchos que sería prolijo enumerar.

La Poesía épico-heroica se hace completamente reflexiva y erudita en los tiempos modernos, apareciendo entonces los poemas de imitación, calcados en los modelos clásicos. En esta época sólo pueden citarse con elogio los siguientes poemas: el Orlando furioso del italiano Ludovico Ariosto (1474-1533), que celebra los amores y desesperación del caballero Roldán u Orlando y los episodios de la supuesta cruzada de Carlomagno contra los sarracenos, con tal exageración de colorido, que ha hecho pensar a algunos que acaso es un poema burlesco; la Jerusalem Libertada de Torcuato Tasso, italiano (1544-1595), dedicada a celebrar los hechos gloriosos de la Cruzada que dirigió Godofredo de Bullón; los Lusíadas, del portugués Camóens (1525-1578), cuyo asunto es la célebre expedición de Vasco de Gama a las Indias Orientales. De estos poemas es sin duda el más perfecto, y sobre todo el más espontáneo y nacional, el poema de Camóens. En España sólo merecen mención la Araucana de Ercilla (1533-1594) y el Bernardo de Balbuena (1568-1627). Francia únicamente ha producido en la época moderna el frío y artificioso poema de Voltaire (1694-1778),

titulado La Henriada, que canta los hechos de Enrique IV, y el Telémaco, poema escrito en prosa por Fénelon (1651-1715).

En el siglo actual la Poesía heroica se halla en la más completa decadencia. El ensayo más importante de este género en nuestros días es la Leyenda de los siglos de Víctor Hugo; pero esta obra, más que un poema orgánico, es una serie de pequeños poemas, enlazados únicamente por el pensamiento general que en ella domina.

Lección XXXVI.

Géneros épicos. -Poesía épico-burlesca o heroi-cómica. -Su fundamento y origen. -Su carácter subjetivo. -Su concepto. -Sus relaciones con la Poesía épico-heroica. -Sus diferentes clases. -Momentos históricos en que aparece. -Principales monumentos de este género.

Existe en el hombre una tendencia irresistible a mofarse de todas las cosas, por serias y respetables que sean, a ponerlo todo en ridículo, ora haciendo resaltar las imperfecciones de la realidad, ora creándolas deliberadamente por virtud de un capricho subjetivo. De aquí una manifestación singularísima de lo cómico en el Arte.

Como en otra ocasión hemos dicho (Lección V), lo cómico o ridículo no es lo bello, sino una leve, relativa y pasajera negación de la belleza. Pero hemos reconocido que lo cómico se produce en el Arte, no a título de elemento estético, sino en cuanto puede contribuir a la realización de la belleza, ora como contraste que haga resaltar ésta, ora por dar origen a una representación bella. El artista, al representar en formas ideales lo cómico real, que en si no es bello, puede, sin embargo, realizar belleza, que no residirá en lo representado, sino en su perfecta y artística representación. Los tipos cómicos, los accidentes risibles que el artista reproduce, hallados en la realidad no causarán emoción estética; pero la causan en la obra de arte, por virtud de las excelencias estéticas, propias de la forma en que son representados. Así se legitima la aparición de lo cómico en el Arte, y se explica cómo, sin ser bello, puede originar las emociones que a la contemplación de la belleza acompañan.

Pero lo cómico artístico no siempre es la reproducción de lo cómico real. La tendencia a que nos hemos referido al comenzar esta lección produce otra manifestación especial de lo cómico en el Arte, que merece ser examinada atentamente. Esta tendencia, con efecto, es causa de la aparición de la parodia, de la caricatura, de la sátira, y, en el género que al presente nos ocupa, de la Poesía épico-burlesca o heroi-cómica.

En esta tendencia a la parodia y a la burla, propia del espíritu humano, hay algo de instintivo que difícilmente se explica. Es, sin duda, esta tendencia un aspecto particular de otra mucho más amplia, que es, probablemente, el origen histórico del Arte, a saber: la imitación. El afán de imitarlo todo es el punto de partida de la parodia, y ambas tendencias aparecen juntas en la vida del espíritu (134).

De la imitación a la parodia no hay más que un paso. Comiézase por imitar fielmente los gestos, acciones o palabras de una persona; una sencilla exageración al imitarlos basta para que el efecto cómico se produzca. Unas veces esta imitación burlesca tiene por fundamento una

ridiculez que realmente existe en lo imitado; otras es fruto de un capricho de nuestro espíritu, movido a la burla por una intención malévola, o simplemente por el gusto de hacer reír.

Es indudable que la parodia y la caricatura son producto de nuestra facultad de idealizar. Alterar la realidad de las cosas para ridiculizarlas es una manera especial de idealización, una idealización invertida, por decirlo así. Se idealiza lo real para embellecerlo y ensalzarlo, dejando en la sombra sus imperfecciones y acrecentando sus bellezas; de igual modo se idealiza para afearlo y ridiculizarlo, siguiendo un procedimiento inverso. El escultor que reúne en una figura todas las excelencias del cuerpo humano, y el caricaturista que la hace ridícula alterando sus proporciones, son igualmente idealistas, aunque con propósitos opuestos.

De esta manera, así como el Arte puede dar a los objetos bellezas que no tienen, por virtud de un acto voluntario del artista, le es posible convertir en ridículo lo que en realidad no lo es. La parodia burlesca, que en la Poesía equivale a la caricatura en las Artes del diseño, y que obedece a procedimientos semejantes, no es, pues, otra cosa que la creación libre y voluntaria de lo cómico, hecha con el objeto de perturbar una realidad bella; es una oposición suscitada en la belleza por el capricho del artista.

Lo cómico en todas sus formas -como simple reproducción de ridiculeces reales, como libre creación subjetiva, como interpretación burlesca o punzante crítica de lo real, o mezclado con lo serio en lo que se llama humor-, aparece en todos los géneros poéticos, y se produce, por consiguiente, dentro de la Épica, con formas muy especiales y dignas de atención.

Preséntase lo cómico en la Poesía épica como negación, o contradicción burlesca de la belleza objetiva por ella cantada, como recuerdo y parodia del poema épico, o como protesta del espíritu del poeta contra el ideal que a la Épica inspira.

No es lo cómico en este género como en otros (el dramático, por ejemplo) la reproducción artística de los accidentes risibles de la vida, es decir, no es objetivo, no es la expresión o manifestación de la realidad cómica. Es siempre, por el contrario, el producto libre y caprichoso de la subjetividad. En tal sentido, pudiera decirse que la Poesía épico-burlesca o heroi-cómica tiene más de subjetiva que de objetiva, de lírica que de épica, por cuanto para nada se inspira en la realidad (135). Sin embargo, debemos colocarla en este lugar, no sólo porque afecta las formas de la Épica seria, sino porque dentro de ella (aunque contradiciéndola) se produce.

De cuanto llevamos dicho se desprende que la Poesía épico-burlesca o heroi-cómica puede definirse como una variedad especial de la Poesía épica, en que la bella realidad cantada por ésta, o la misma concepción épica, aparecen perturbadas y contradichas por una manifestación de lo cómico, libremente producida por el poeta.

Es de notar que el género que nos ocupa sólo se ha producido dentro de una esfera de lo épico, a saber: en la de lo épico-heroico. La razón es obvia: ningún género se presta tanto a la burla y a la parodia como éste, pues nada hay más fácil que ridiculizar los hechos heroicos; además, el

respeto que siempre ha rodeado a las concepciones religiosas ha impedido que se parodiaran y pusieran en ridículo los poemas teológicos; y en cuanto a los naturalistas o descriptivos, sus asuntos no se prestaban a la burla. Los poemas burlescos pertenecen, pues (por sus formas al menos), al género heroico, y por esta razón la Poesía épico-burlesca recibe generalmente el nombre de heroi-cómica.

Las formas de los poemas de este género son siempre iguales a las de los poemas heroicos. Los elementos que a éstos constituyen hállanse constantemente en aquellos, siendo tanto mayor el efecto cómico, cuanto más completa es esta semejanza. Nada tenemos que decir, por tanto, acerca de las formas de estas composiciones, a las que puede aplicarse (teniendo siempre en cuenta su índole especial) todo lo que dijimos al tratar de los elementos y condiciones de los poemas heroicos.

El poema cómico emplea para conseguir su objeto diferentes recursos, de los cuales el más general es el contraste. Todo poema heroi-cómico conserva cuidadosamente las formas exteriores del poema heroico, aunque el fondo sea tan abiertamente contrario a estas formas, originándose de aquí un contraste que desde luego excita la risa. Además de este contraste general entre el fondo y la forma, suele emplearse el contraste entre la grandeza de la acción del poema y la pequeñez de las causas que la motivan, como en el Cubo robado de Tasoni, cuyo asunto es una sangrienta guerra entre las ciudades de Módena y Bolonia por haberse robado un cubo, o en el Facistol de Boileau, donde el puesto que debía ocupar este utensilio da lugar a encarnizada contienda. Otro contraste que ha sido muy usado es el que se produce entre los hechos y la condición de los personajes, sustituyendo los personajes humanos por personajes del reino animal, a los cuales se dota de cualidades humanas, como en la Mosquée de Villaviciosa, o en la Gatomaquia de Lope de Vega.

Por último, cabe también que se produzca el contraste que origina lo cómico en estos poemas, sustituyendo las ideas de unas épocas con las de otras, como en el Morgante mayor de Pulci o en la Burla de los dioses de Brachiolini.

El poema épico-burlesco o heroi-cómico, puede dividirse en dos clases distintas, a saber: la parodia y el poema satírico, consistiendo la primera en el remedo o imitación del poema heroico, y el segundo en la negación, en la crítica acerba, en la destrucción por medio del ridículo del ideal, ya no comprendido ni amado por los pueblos, y convertido, por tanto, en objeto de burla, porque en este punto se cumple aquel proverbio vulgar: De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso.

Los poemas paródicos representan el aspecto más inofensivo de la Poesía heroi-cómica. No hay en ellos la intención satírica que a los otros distingue, ni representan otra cosa que la manifestación espontánea del instinto burlesco que nos lleva a parodiarlo y mofarlo todo, aunque sin propósito satírico o crítico. El deseo de excitar la risa a costa del poema heroico, por medio de los cómicos contrastes antes enumerados, es el único móvil a que obedece la producción de estas composiciones.

El poema satírico responde a propósitos muy diversos y menos inofensivos. En realidad este poema no es más que una manifestación épica de la sátira. Trátase en él, no sólo de parodiar al poema heroico, sino de ridiculizar el ideal en que éste se inspira. El poema satírico representa,

por tanto, una protesta contra un ideal histórico, que se mofa y ridiculiza por los que ya no lo estiman ni comprenden, en lo cual se nota el carácter subjetivo de este género épico; pues lo que por ridículo se tiene, no lo es en sí, sino que lo parece al espíritu, por haber cambiado éste su modo de pensar (136).

Algunos críticos reconocen dos formas distintas en el poema satírico, según que éste ridiculiza un ideal que ha dejado de ser común a la sociedad para convertirse en ideal de una clase determinada, o se mofa de un ideal que por todas las clases es igualmente rechazado. A nuestro juicio, y sin negar estos dos aspectos del poema satírico, tal división no es enteramente fundada, pues ambos géneros responden al mismo fin: la burla de un ideal desvanecido.

En la Poesía épico-burlesca hay, como en los restantes géneros épicos, composiciones fragmentarias y poemas artísticos, populares y eruditos; pero las primeras (cantos paródicos, romances burlescos, etc.), son escasas, y los poemas populares no son muy abundantes, predominando, por regla general, los eruditos.

Como la Poesía épico-burlesca es siempre (aun en su forma satírica), una parodia de la heroica, aparece inmediatamente después de ésta. En su manifestación satírica, el momento más favorable para su aparición es aquel en que los ideales comienzan a ser contradichos y negados, y, sobre todo, aquél en que sucumben definitivamente. Pero aun en este caso, a su aparición ha de preceder la existencia de la Poesía heroica, pues de otra suerte fuera imposible aquélla.

El poema heroi-cómico no existe en las literaturas orientales, acaso porque lo impidiera la severidad de su espíritu religioso.

En Grecia fue cultivado este género por Hiponax, de cuyas obras sólo han llegado a nosotros fragmentos insignificantes. El poema heroi-cómico más importante de la Grecia es una parodia de la Iliada, cuyo título es la Batracomiomaquia, erróneamente atribuido a Homero, y que canta la guerra entre los ratones y las ranas. También se atribuye a Homero otro poema denominado el Margites, que tampoco es obra suya. En Roma no existió este género.

En la Edad Media toma grande incremento este género, acaso por la importancia que adquiere la poesía popular, que tiende siempre a lo cómico, acaso también porque eran estos poemas un medio usado por las clases oprimidas para protestar contra las privilegiadas, burlándose de su ideal caballeresco. Entre los poemas heroi-cómicos de la Edad Media, el más importante es la Novela del Zorro (Rognan du Renart), en que es puesto en ridículo todo el ideal de la Edad Media. Este poema, que consta de 120.000 versos, apareció en el siglo XII, disputándose su origen Flandes, Alemania y Francia. En España cultivó este género el célebre Juan Ruiz, arcipreste de Hita.

A principios de la Edad Moderna, el poema heroi-cómico se consagra a ridiculizar el ideal caballeresco de la Edad Media, como lo revelan los poemas italianos: el Morgante mayor, de Pulci (1431-1470); el Orlando enamorado, de Bojardo (1434-1494), y el Orlando enamorado, de Berni (1490-1536). Más tarde se ridiculizaron otros ideales, como el pagano, que satirizó Brachiolini (1556-1646), en su Burla de los dioses, o se parodiaron los poemas heroicos sin atacar un ideal determinado. Entre los

poemas burlescos de los siglos XVII y XVIII pueden mencionarse: en Italia, el Cubo robado, de Tasoni (1565-1635); el Ricardito, de Forteguera (1674-1735); los Animales parlantes, de Casti (1721-1803), y otros de menos importancia; en Inglaterra, el Rizo robado, de Pope (1688-1744); en Francia, el Facistol, de Boileau (1636-1711), y la Doncella de Orleans, poema obscuro y antipatriótico de Voltaire, en que trató de ridiculizar la heroica figura de Juana de Arco; en Alemania, el Zorro, de Goethe (1749-1832), reproducción del famoso poema de la Edad Media, y en España la Gatomaquia, de Lope de Vega (1562-1635), la Mosquea (guerra de las moscas y las hormigas), de Villaviciosa (1589-1658), y la Perromaquia, de Nieto Molina, poeta del siglo XVIII.

Lección XXXVII.

Géneros épicos. -Poesía épico-filosófico-social. -Su concepto. -Sus caracteres. -Elementos líricos y dramáticos que en ella aparecen. -Diversas clases de composiciones que comprende. -Principales monumentos de este género.

En la literatura moderna ha aparecido un nuevo género épico tan singular como digno de atención, al cual suele darse el nombre de Poesía épico-filosófico-social. Difícil en extremo es formar el concepto y señalar los caracteres de este género, en el cual se mezclan elementos muy heterogéneos, y cuyo objetivo y esfera de acción distan mucho de estar suficientemente precisados.

Pudiera decirse que el objeto de este género es cantar la humanidad; pero no con relación a la historia, sino bajo un punto de vista filosófico. El gran problema del destino humano parece ser el que a esta poesía preocupa; el hombre colectivo, el objeto que la inspira. No es la narración de los hechos grandiosos de la historia humana, ni la exposición de los ideales religiosos y sociales, ni el análisis de la naturaleza del hombre, sino la concepción de la vida general de la humanidad, el planteamiento de los grandes problemas del mundo moral, mediante una acción fantástica o novelesca, más o menos extraordinaria, en ocasiones maravillosa y sobrenatural, y casi siempre alegórica. Es, en suma, una concepción vastísima y multiforme, que rara vez se encierra en los límites de lo puramente épico.

Resístese género semejante a una definición exacta, y lo único que cabe decir de él, es que puede considerarse como expresión artística de los problemas que encierran y las bellezas que ofrecen la naturaleza y el destino del hombre, personificados en una acción grandiosa y casi siempre fantástica. Que esta definición peca de incompleta no lo negamos; pero la vaguedad e indeterminación de lo definido no permite una precisión mayor.

La Poesía épico-filosófico-social se considera comprendida en el género épico, porque es una concepción objetiva, porque se inspira en la objetividad de la vida humana colectiva, considerada en lo que tiene de permanente y con abstracción de la historia. Pero si es épica por su inspiración y finalidad, no lo es siempre por sus formas, pues no pocas veces se observan en ella elementos líricos, y suele adoptar las formas propias de la Poesía dramática.

Nacido este género en una época que tiende a confundirlos todos, a concluir con todo exclusivismo en el Arte, a menospreciar los principios y cánones tradicionales, establecidos por los preceptistas -hace alarde de una libertad sin límites en sus procedimientos, y se cuida muy poco de mantenerse estrictamente dentro de las formas de lo épico. La personalidad del poeta, constantemente oscurecida en los restantes géneros épicos, aparece en éste con frecuencia, dando a veces un carácter, no sólo lírico, sino humorístico, a la composición. Casi ninguno de los preceptos señalados en todos los tiempos al género épico, se cumplen por los que a éste se dedican, y tanto en las formas expositivas del poema, como en las expresivas, tanto en el plan como en el lenguaje y la versificación, hacen aquellos ostentoso alarde de no someterse a otra ley que su capricho. Por esta razón, suelen los preceptistas negarse a reconocer la legitimidad de este género, o se obstinan en sujetarle a los cánones antiguos; cosas todas muy fuera de razón, a nuestro juicio, pues todo género poético es legítimo cuando es bello, y los preceptos artísticos distan mucho de ser tan inmutables e inflexibles que no puedan ser modificados por la acción incesante del progreso.

Lo que sucede es que, por virtud de las tendencias antes indicadas, la Épica de hoy no puede ser la misma de ayer; y así como la Tragedia antigua ha pasado para no volver y se ha transformado en el drama trágico moderno, así la Epopeya reviste hoy nuevas y peregrinas formas, no sospechadas por los preceptistas, pero no menos legítimas por eso. Por tales razones, no nos creemos autorizados a negar el derecho de ciudadanía al género que nos ocupa, y juzgamos de todo punto imprescindible reconocer su legitimidad y colocarle en el lugar que le corresponde, a saber: dentro de la Poesía épica, de la cual es indudablemente una manifestación o variedad (137).

Determinar los caracteres y señalar las condiciones de este género es punto menos que imposible, por la singular mezcla de elementos heterogéneos que ofrece y la extraordinaria diversidad de formas que adopta. Con efecto, suelen estos poemas ser puramente épicos; a veces poseen elementos líricos, y a veces también mezclan los épicos con los dramáticos, y aun estos con los líricos.

En ocasiones, son poemas narrativos, en otras adoptan la forma dramática, no pocas veces mezclan ambas formas, y es frecuente que ofrezcan a cada paso exposiciones líricas del pensamiento del poeta. En algunos, la forma dramática es de tal naturaleza, que pueden representarse; en otros, aparecen observadas cuidadosamente las formas de lo épico; unos se asemejan al poema heroico, otros se confunden con la leyenda; y no faltan algunos que pudieran clasificarse entre los poemas épico-burlescos. En suma, es tal la confusión de elementos y formas que ofrecen, que la exposición de sus condiciones es la más difícil de las empresas.

Pueden, sin embargo, señalarse algunos caracteres que, si no son comunes a todos estos poemas, al menos son los que suelen presentar con mayor frecuencia.

Tales son la intervención del elemento subjetivo o lírico y el carácter simbólico y alegórico, que por regla general les distingue.

El elemento subjetivo rara vez falta en estos poemas. Aun en aquellos

en que la personalidad del poeta desaparece, se observa que toda la concepción del poema obedece a una inspiración puramente subjetiva.

Esta poesía siempre es el resultado de un pensamiento individual; nunca el eco de un ideal colectivo, y por eso no es espontánea ni popular. Constantemente se advierte en ella el sello de una individualidad original y poderosa; siempre es fruto de una reflexión profunda o de un vigoroso sentimiento del poeta, que en ella refleja su manera especial de concebir los grandes problemas de la vida humana. Por eso esta poesía es la hija legítima de una época como la nuestra, en que a la espontaneidad primitiva ha reemplazado un espíritu reflexivo, crítico y filosófico, que es causa de que el poeta, al inspirarse en la objetividad, vea en ella, no tanto un objeto digno de inspirados cánticos, como de atenta y madura reflexión; y en que, desvanecidos los antiguos ideales, a las inspiraciones unánimes y espontáneas del espíritu colectivo, han sustituido los aislados y reflexivos esfuerzos del espíritu individual.

No es posible otra cosa tampoco. Las muchedumbres nunca penetraron en las profundidades de la Filosofía, ni especularon sobre la naturaleza y destino del hombre. Su única filosofía fue la Religión, y el dogma teológico fue, por consiguiente, el objeto primero de sus cantos. En el hombre vieron lo puramente externo, los hechos heroicos que llevaba a cabo, y por eso cantaron las hazañas de la humanidad; pero no escudriñaron su naturaleza, ni trataron de resolver los arduos problemas que en ésta se encerraban. Cuando llegó una época en que tales objetos no sólo despertaron la atención de los filósofos, sino que inspiraron a los poetas, la poesía que trató de penetrar en tales profundidades no pudo ser fruto del espíritu colectivo, sino del individual, y ofreció, por tanto, el carácter subjetivo que era consiguiente.

Por razón de su objeto y fin, la Poesía épico-filosófico-social es, en el fondo, didáctica; pero no se confunde, sin embargo, con la que lleva este nombre. Cierto es que por la trascendencia que entraña, por la gravedad de los problemas que plantea, por la alteza de las concepciones que desenvuelve, siempre hay en ella una profunda enseñanza filosófica o moral; pero nunca subordina a su carácter filosófico su finalidad artística, siempre es una verdadera concepción estética.

A esto debe su carácter alegórico. Si no lo tuviera, se confundiría con los poemas didácticos en que se ha tratado de exponer la naturaleza humana (como el Ensayo sobre el hombre, de Pope); pero se libra de tal peligro, encarnando su pensamiento trascendental en una acción fantástica o novelesca, que es en realidad una alegoría. Esta acción, que suele ser un símbolo de la vida o del destino de la vida del hombre, y cuyos personajes suelen ser personificaciones de los aspectos distintos de la humana naturaleza, y aun de la humanidad entera, es la forma constante de los poemas pertenecientes a este género.

En estos poemas, la acción es en ocasiones grandiosa, extensísima y sobrenatural o maravillosa; otras veces es novelesca y hasta humorística. El poeta no está ligado nunca por las trabas que el hecho histórico impone a los cultivadores de la Poesía heroica, ni por los límites que el dogma traza a los que se dedican a la religiosa; su libertad, por tanto, es extraordinaria, y su fantasía puede recorrer atrevidamente los espacios, penetrando en las más recónditas profundidades y remontándose a las más

elevadas regiones.

No es, por tanto, este género -como pudiera creerse por razón de su carácter filosófico-, frío, abstracto o falto de interés. Antes al contrario, pocos ofrecen campo tan vasto a la imaginación del poeta; en pocos se pueden reunir mejor todos los elementos que pueden cooperar a la producción de la belleza. Aúnanse en él fácilmente las grandiosas concepciones de la Poesía épico-religiosa con el interés palpitante y la animación y vida de la heroica, y aun con el humor regocijado de la burlasca; y uniéndose a estos elementos en ocasiones la libertad de la inspiración lírica y el movimiento que es propio de la forma dramática, pueden los poemas de este género ofrecer rico conjunto de bellezas y reunir en acabado compendio cuanto puede interesar y aleccionar a la inteligencia, conmover a la sensibilidad y deleitar a la imaginación.

Enumerar las diferentes clases de composiciones que pueden comprenderse en este género, es tarea difícil, y más aún adoptar una base racional para su clasificación. Dividirlos por razón de su asunto es imposible, porque con ser tan grande la variedad que en esto cabe, todos los asuntos que puede tratar esta poesía se reducen en puridad a uno solo: la naturaleza y destinos de la humanidad. Por tal motivo, no podemos hacer otra cosa que adoptar una clasificación relativamente arbitraria, y dividir el género que nos ocupa en las siguientes clases de composiciones:

1^a. Poemas narrativos, en que se refiere una serie de sucesos o se relatan los hechos de un personaje, representando en esta narración, que casi siempre es alegórica, una faz de la naturaleza humana o un problema filosófico o social. La acción de estos poemas generalmente es fantástica, pero en ocasiones presenta todos los caracteres de la realidad y no traspasa los límites de lo posible. Algunos poemas de esta clase son humorísticos, esto es, ofrecen una mezcla de lo serio y de lo cómico, de la reflexión filosófica y de la ironía. Puede citarse como ejemplo de este género de composiciones el Don Juan de Byron.

2^o. Poemas dramáticos, cuya forma es una acción dramática, que suele tener todas las condiciones necesarias para la representación. Por lo demás, son semejantes en todo a los anteriores. El Fausto de Goethe es un ejemplo de este género.

3^o. Poemas mixtos, que presentan a la vez formas narrativas, dramáticas y líricas, como El Diablo Mundo de Espronceda.

Como antes hemos dicho, la Poesía épico-filosófico-social es creación exclusiva de los tiempos modernos, únicos en que podía aparecer, por las razones que dejamos expuestas. Difícil sería hallar en la antigüedad ni en la Edad Media ningún poema que se parezca a los que en este lugar examinamos.

Acaso por ser tan moderno, quizá también por las dificultades que ofrece, este género no es muy abundante en producciones; pero si éstas son escasas, en cambio son de mérito extraordinario por regla general. Al frente de todas debe colocarse el Fausto de Goethe, poema dramático de vastas proporciones, fundado en una antigua y popular leyenda alemana, y en el cual se encierra un pensamiento trascendental y profundo, encarnado en una acción dramática y alegórica dividida en dos partes, llena de interés la primera, oscura y enigmática la segunda. Inferiores a esta creación admirable, pero de portentoso valor, sin embargo, son los

restantes poemas de este género, entre los cuales pueden citarse el Don Juan de Lord Byron (1788-1824), El Diablo Mundo de Espronceda (1810-1842) y el Ahasverus de Quinet.

Lección XXXVIII.

Géneros épicos. -Poesía épico-naturalista o descriptiva. -Su escasa importancia. -Su concepto. -Sus caracteres. -Principales cultivadores de este género.

Dios y el hombre han sido los objetos que más han inspirado a la Poesía épica: la naturaleza nunca ha sido tan preferida por ella. Y no porque carezca de belleza, ni porque ésta no haya excitado el entusiasmo de los hombres, sino porque generalmente la Poesía lírica, y no la épica, es la que ha acudido a inspirarse en las perfecciones del mundo material. La razón de este fenómeno es fácil de hallar, si se tiene en cuenta cuáles son las condiciones de la Épica. Género narrativo por excelencia, complácese ante todo en la acción, y gusta siempre de relatar hechos portentosos, hasta tal punto que cuando se inspira en la Religión, por regla general expone sus dogmas narrando los prodigios y milagros de la Divinidad. La descripción es en ella siempre un elemento relativamente secundario, y versa sobre objetos que se prestan a pinturas variadas y llenas de color (como los lugares celestes e infernales en la Divina Comedia); y no es maravilla, por tanto, que este género se ciña con dificultad a la descripción, casi siempre fría y monótona, de los espectáculos de la naturaleza. Es de advertir, además, que las descripciones de tales objetos, sopena de ser prolijas y enojosas, han de encerrarse en términos muy breves, siendo muy difícil, por tanto, componer un poema descriptivo de regulares dimensiones; y por consiguiente, no debe parecer extraño que la Poesía épico-naturalista, (también llamada descriptiva), esto es, la expresión de la belleza de los objetos naturales por medio de la palabra rítmica, sea el género menos importante de todos los épicos.

No han de comprenderse en este género todos los poemas que tienen por objeto la naturaleza. Los que exponen las leyes que la rigen en forma de una concepción metafísica, como el poema de Lucrecio, o describen las faenas del campo, como los de Hesiodo y Virgilio, responden a un fin útil, y pertenecen, por tanto, a la Poesía didáctica. Aquí nos referimos solamente a las composiciones que se limitan a describir y cantar las bellezas naturales.

Pero la naturaleza no puede ser cantada por el hombre sin que éste la sienta y ante ella se entusiasme. Por eso todo canto inspirado por la naturaleza ha de ser lírico; esto es, no ha de limitarse a describir fríamente las bellezas de aquella, sino que ha de expresar los sentimientos, ora deliciosos, ora terribles, que su contemplación produce en el ánimo. Prescindir el poeta de su propia persona enfrente de las bellezas del mundo natural; ceñirse a una simple descripción; dejar de ser poeta para convertirse en pintor, es cosa por extremo difícil, y por tal razón son tan escasos los poemas épicos del género a que nos referimos.

El poeta tropieza en estas composiciones con graves dificultades, y

tiene que apelar a todo género de recursos para salir airoso de su empresa. Si por ventura expone las leyes del mundo natural, al punto cae en la aridez que es propia de la Poesía didáctica; si se reduce a describir fenómenos astronómicos o meteorológicos, paisajes, costumbres de los animales, etc., siempre está expuesto al peligro anterior o a incurrir en la vulgaridad más prosaica; si acierta a describir con todas las galas de la más poética fantasía los cuadros de la naturaleza, difícilmente se libra de la monotonía, y nunca puede alardear de originalidad. ¿Y cómo sostener el interés en una larga serie de descripciones? ¿Cómo dar la novedad necesaria a la descripción de objetos que siempre son los mismos?

De aquí que los cultivadores de este género tengan que apelar a la pintura de las labores campestres, de la vida del hombre con relación a la naturaleza, y describir los trances de la caza o de la pesca, los encantos y peligros de la navegación, etc. (138), es decir, componer poemas, cuyo objeto no tanto es la naturaleza como el hombre en relación con ella; y aun así, difícilmente se libran de la monotonía, de la frialdad y de la afectación.

Trazar principios y reglas a que deba someterse este género de poemas, es tarea tan inútil como difícil, pues no hay ya quien lo cultive. Lo único que cabe decir en esta materia, es que el poeta debe buscar a toda costa la variedad en estas composiciones, diversificando en lo posible los asuntos, sirviéndose del contraste (pasando de una descripción risueña a otra terrible, por ejemplo), y animando los cuadros naturales que pinte con la presencia del hombre y la descripción de las victorias que éste alcanza sobre la naturaleza. Siguiendo estos preceptos, procurando dar análoga variedad al lenguaje y la versificación, y cuidando de que el poema no peque de extenso, podrá el poeta librarse (aunque no sin trabajo), de las dificultades que este género ofrece; pero obrará con mayor acierto si renuncia a cultivarlo.

A pesar del amor que sentían los antiguos por la naturaleza, su instinto artístico les impidió dedicarse al género que nos ocupa. Únicamente en los tiempos modernos, y bajo la influencia de cierto sentimentalismo naturalista, que estuvo muy en boga en el siglo XVIII, aparecieron algunos poemas descriptivos, no faltos de mérito, por cierto. Antes de esta época, sólo conocemos *Las Selvas del año*, poema detestable del poeta español Baltasar Gracián, que vivió en el siglo XVII, y fue uno de los más apasionados adeptos de la escuela culterana.

Donde más se ha desarrollado el género que examinamos ha sido en Inglaterra y en Francia. En el primero de estos países, merece mención especial el poema *Las Estaciones* de Thomson (1700-1748), uno de los más acabados modelos de este género, que cultivó más tarde la escuela llamada de los Lakistas. Saint-Lambert (1717-1801), y Delille (1738-1813) en Francia, cultivaron también la poesía épico-naturalista, que actualmente ha caído en el olvido más profundo.

Lección XXXIX.

Géneros épicos. -Poemas menores. -Sus caracteres generales. -El cuento o poema novelesco. -La leyenda. -La balada épica. -Otras manifestaciones de

lo épico.

Bajo el nombre de poemas menores, reunimos aquí diferentes composiciones épicas, por lo regular de corta extensión, que por razones diversas no pueden incluirse en ninguno de los géneros épicos que hemos estudiado. Todos los preceptistas admiten la existencia de estos poemas; pero al determinar cuántos y cuáles son, se advierten muchas diferencias en las opiniones de aquéllos.

Las composiciones épicas comprendidas en este grupo ofrecen, por regla general, los siguientes caracteres:

1°. Su extensión es corta, comparada con la que es propia de los grandes poemas incluidos en los géneros anteriores (139).

2°. Los hechos que narran no tienen la grandeza e importancia histórica y social de los que son objeto de los poemas heroicos, ni las concepciones religiosas, filosóficas y morales que desenvuelven suelen ser tan profundas y trascendentales, como las que se hallan en los poemas religiosos y filosóficos.

3°. Cuando son narrativas estas composiciones, los hechos que refieren suelen ser de pura invención o fundarse en tradiciones meramente locales.

4°. La mezcla de elementos y formas líricas y dramáticas es muy frecuente en este género de poemas.

5°. En todo lo que respecta a las formas expositivas y al estilo, lenguaje y versificación, domina en ellos generalmente la más amplia libertad.

6°. Por punto general, todos son producto de la poesía erudita y reflexiva, aunque a veces se inspiren en tradiciones y sentimientos populares.

No han de confundirse estos poemas con las manifestaciones fragmentarias de los géneros épicos que hemos analizado. Todos ellos son composiciones orgánicas y completas, cuya breve extensión es debida a un grado menor de intensidad en la concepción épica que los anima. Son más bien particularizaciones de la objetividad épica, detalles sueltos de la concepción religiosa, heroica o filosófica, aspectos parciales, trazos aislados de la realidad que a lo épico inspira, verdaderas epopeyas de lo pequeño, si es lícito decirlo.

Es de notar que cada uno de los géneros comprendidos bajo la denominación de poemas menores, puede manifestarse en formas pertenecientes a todos los grandes géneros épicos, como asimismo que entre estos poemas hay algunos que difícilmente pueden clasificarse en ninguno de aquéllos. Así, por ejemplo, hay leyendas religiosas, heroicas, burlescas, etc.

En extremo difícil es hacer una clasificación exacta y completa de todos estos poemas, no siendo extraño, por tanto, que en este punto haya tan escasa conformidad de pareceres entre los críticos y preceptistas. Ninguna de las clasificaciones que hasta ahora se han hecho es irreprochable; pero en la necesidad de adoptar alguna, consideraremos comprendidos en el grupo que estudiamos: el cuento o poema novelesco, la leyenda y la balada épica.

El cuento o poema novelesco es, en realidad, una novela en verso. Su asunto es siempre un hecho ficticio, que con frecuencia encierra una

lección moral. En este género de poemas abundan los elementos dramáticos, y no pocas veces aparecen los líricos, siendo grande la libertad con que puede manejarlos el poeta. Estos poemas ofrecen gran variedad de asuntos, y, por consiguiente, son de muchas clases, habiéndolos puramente novelescos, filosóficos, fantásticos, mitológicos, festivos, etc (140). Este género ha sido cultivado en casi todas las literaturas, y con especialidad en la época moderna. En las literaturas orientales es abundantísimo; en la Edad Media hay también producciones de este género, y en los tiempos modernos ha sido cultivado por poetas muy notables, pudiendo citarse, entre otros, Byron, Moore (1780-1832), Southey (1774-1849) en Inglaterra; Wieland (1733-1813); Lessing (1729-1781); Heine (1799-1856) en Alemania; Alfredo de Musset (1810-1857) y Víctor Hugo en Francia; el Duque de Rivas (1791-1865) y Arolas (1805-1849) en España.

La leyenda es muy parecida al cuento. La diferencia entre ambos géneros consiste en que la leyenda no refiere hechos imaginados por el poeta, sino que se inspira en tradiciones de carácter popular. Relata a veces hazañas heroicas, confundiéndose con las formas fragmentarias de la Poesía heroica, de las cuales la distinguen solamente su carácter erudito y sus elementos líricos y dramáticos. En tales casos, pudiera decirse que es un cantar de gesta, debido a un poeta reflexivo. La leyenda se funda en tradiciones heroicas, religiosas y fantásticas, y puede revestir, por tanto, todas estas formas, pero casi siempre presenta un carácter sobrenatural y maravilloso que la asimila a veces a la Poesía épico-religiosa. Por regla general, las tradiciones en que se inspira no son nacionales, sino locales. Un milagro, una conseja popular, una hazaña oscurecida y olvidada por la historia, pero conservada por las tradiciones de una localidad, tales son los elementos en que habitualmente se funda la leyenda, que por esto ha sido llamada la epopeya local. Las formas de la leyenda son iguales a las del cuento, campeando en ella igual libertad y mezcla semejante de elementos líricos y dramáticos. La leyenda es una creación moderna y ha sido cultivada por casi todos los poetas que se han dedicado al cuento. Algunas composiciones a que suelen darse los nombres de idilios, (como los de Tennyson) y baladas, en rigor deben comprenderse entre las leyendas.

La balada épica es un poema de dimensiones muy reducidas en que se refiere un hecho novelesco, legendario, fantástico o mitológico, o se describe una escena sencilla, un paisaje, etc. En la balada predomina el elemento lírico, y se procura que esté animada por un sentimiento vago y melancólico, y a veces por una idea filosófica y profunda. Este género es propio de Alemania, donde ha sido cultivado por los más distinguidos poetas, señalándose entre ellos, en la época moderna, Burger (1748-1794); Goethe, Schiller (1759-1805); Heine, Uhland (1787-1862); Kerner (1786-1862), y otros no menos importantes. La balada se ha imitado con éxito en otros países de Europa.

Con la enumeración que antecede no hemos agotado todas las posibles manifestaciones de lo épico. Aparte de que hay muchas composiciones que pasan por líricas, siendo en realidad épicas, quedan todavía sin clasificación posible varios poemas que no caben en ninguno de los grupos enumerados, como el Childe-Harold de Byron, por ejemplo. Esto se observa, sobre todo, en la literatura moderna, que tiende a cultivar la Poesía

épica en formas fragmentarias, y con tal libertad y mezcla de todo género de elementos, que es punto menos que imposible clasificar sus producciones.

Byron, Shelley, Monti, Heine, Musset, Víctor Hugo y otra multitud de poetas han escrito producciones de esta clase, que rompen todos los antiguos moldes de la Épica, y no caben en los géneros ya conocidos, ni pueden siquiera recibir un nombre adecuado.

Lección XL.

Géneros poéticos. -La Poesía lírica. -Su concepto. -Lo que es expresado en ella. -En qué sentido se llama subjetiva. -Caracteres de la inspiración lírica. -Predominio del sentimiento en este género. -Su valor estético e importancia social.

Repetidas veces hemos manifestado en el curso de estas indagaciones, que en toda obra literaria lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos, o mejor, nuestros estados de conciencia; por cuanto el hombre no se relaciona directamente con nada que le sea exterior, y sólo puede manifestar el estado que la realidad causa en su conciencia, única cosa con que de un modo inmediato se comunica.

Pero este estado de conciencia encierra a la vez una emoción o impresión, y una representación; o lo que es igual, al relacionarse el hombre con la realidad exterior, recibe una impresión que le emociona, y contempla una imagen, una representación de dicha realidad, representación que para él se identifica con la realidad misma, la cual, sólo mediante aquélla, conoce y siente. Ahora bien; al tratar de manifestar y representar por medio del Arte sus estados de conciencia, el hombre puede hacer una de dos cosas: o representa y reproduce la realidad exterior, que por medio de estos estados se le aparece, o manifiesta la emoción que esta realidad le causa. Y aún puede hacer más todavía. Aunque todos los estados de conciencia son causados directa o indirectamente por algo objetivo exterior, hay algunos que parecen excepciones de esta regla; hay casos en que se despiertan en nosotros ideas, sentimientos, impulsos, que no están inmediatamente relacionados con nada objetivo. Si se examinan atentamente estos estados, fácilmente se comprende que no es así; que el estado más subjetivo (la duda, la vaga melancolía, el hastío al parecer inmotivado), tienen su origen en algo exterior; pero como esta relación no se nos presta con entera claridad, como la causa objetiva del estado en que nos hallamos es quizá remota, antójase nos que éstos son estados puramente subjetivos, y que, al expresarlos, no manifestamos ninguna relación de nuestro espíritu con la realidad. Estos estados pueden también expresarse en el Arte, y, unidos a la expresión de las emociones inmediata y directamente causadas en nosotros por la objetividad, constituyen un mundo especial de inspiración artística.

Cuando en esto se inspira la Poesía, prodúcese el género a que se da el nombre de Poesía lírica o subjetiva. Así como en la Poesía épica el artista se inspira en la realidad exterior, olvidándose de su propia persona, y siendo su anhelo reproducir vivamente la belleza objetiva que en aquella contempla -en este género busca la inspiración dentro de sí

mismo, y lo que canta son los estados de su conciencia, las intimidades de su alma, tratando de reproducir al exterior la belleza que en ellos percibe, o de dársela, si no la tienen (141), por medio de la forma en que los encarna. De suerte que la belleza que el lírico expresa es la de su espíritu, la que dentro de su alma percibe o crea, la que nace de la expresión de su conciencia, y por tanto, la Poesía lírica puede definirse: la expresión artística de la belleza subjetiva por medio de la palabra rítmica, o mejor la bella y artística representación de los estados de conciencia del poeta por medio de la palabra rítmica.

Fácilmente se comprende, fijándose en esta definición, cuán amplio es el campo en que puede moverse el poeta lírico. Pudiera pensarse que al limitar su acción este género de poesía al espíritu individual, ha de ser menos extensa que la Épica. Nada más inexacto. La conciencia humana es al modo de dilatado y profundo lago, ora bonancible, ora tempestuoso, en que se refleja toda la realidad. El pensamiento del hombre encierra dentro de sí el universo entero, y al manifestarse en la Lírica, en ella representa todo cuanto existe. En tal sentido, el contenido de la Épica y el de la Lírica son idénticos; o más bien, la Lírica contiene todo lo que puede expresar la Épica, y además el mundo inagotable de la conciencia humana.

La diferencia está sólo en el procedimiento. El poeta épico expresa y representa en sus cantos la imagen de la realidad por él contemplada; el lírico expresa la emoción que en él ha causado esa misma realidad. Procura el primero salir de sí propio, y, olvidándose de su persona, penetrar en medio de la realidad que le rodea; concéntrase por el contrario, el lírico en sí mismo y trata de encerrar dentro de su alma esa realidad. Pero ambos se inspiran en lo mismo, y lo mismo expresan, aunque por diferentes caminos. El poeta épico, por más que haga, sólo logra manifestar su idea de la realidad exterior; el lírico, aunque quiera encerrarse en lo puramente subjetivo, no puede prescindir de expresar su relación con esa realidad. La unión íntima del sujeto y del objeto no se rompe en ningún caso; líricos y épicos cantan igualmente lo subjetivo y lo objetivo, lo externo y lo interno, e igualmente expresan los estados de su conciencia. Sólo que para los unos, el expresar estos estados es el objeto preferente, y lo exterior no es más que la ocasión para expresarlos; mientras que para los otros, lo importante es expresar la realidad exterior que en dichos estados se manifiesta. No hay, pues, como en otras ocasiones hemos dicho, poesía subjetiva ni objetiva, sino predominantemente objetiva o predominantemente subjetiva.

No es, con efecto, puramente subjetiva la Poesía lírica, y en tal sentido no es propio el nombre que le dan los preceptistas de nuestro tiempo.

Toda la naturaleza humana, lo mismo en lo común y esencial que tiene, que en lo individual y determinado; lo mismo en lo permanente, que en lo accidental y pasajero; lo mismo en su vida íntima que en sus relaciones con todos los seres, puede ser, y es de hecho, propio asunto de la Poesía lírica. Todo esto en cuanto conocido, sentido y querido por el poeta entra de lleno en el dominio del lirismo. Lo puro subjetivo, lo enteramente determinado, lo peculiar y característico del poeta como individuo, puede sin duda ser expresado, pero no se limita a ello el campo de la Poesía lírica.

Tampoco ha de entenderse que en esta poesía no pueda expresarse de modo alguno lo objetivo: que ya hemos dicho que sólo predominantemente es subjetiva. Lo objetivo exterior, en cuanto afecta o impresiona al espíritu del poeta y causa en él estado, puede expresarse en la Poesía lírica; pero no será lo inmediatamente expresado en tal caso el objeto exterior, sino la impresión que en el espíritu causa. Así, por ejemplo, puede el poeta lírico celebrar hechos históricos, expresar verdades científicas y morales, cantar lo divino y pintar los fenómenos y cuadros de la naturaleza; pero en todos estos casos no se limitará, como el poeta épico, a la mera exposición o descripción, sino que al cantar el hecho histórico cantará en realidad el sentimiento que este hecho en su espíritu produce; al expresar una verdad moral, expresará su adhesión entusiasta a esta verdad; al cantar a Dios, su cántico no será una exposición teológica, sino una oración, una efusión de su alma creyente; al pintar la naturaleza, pintará su amor a ella, expresará la relación íntima que con ella la une. Donde no aparezca de un modo o de otro la personalidad del poeta, donde el objeto exterior sea otra cosa que una ocasión de despertar afectos, allí no puede decirse que hay realmente poesía lírica.

Pero entiéndase que el estado meramente subjetivo del poeta no puede bastar por sí sólo para producir el verdadero interés que exige toda composición poética. El hombre sólo se interesa por lo que es humano, por lo que él se reconoce capaz de sentir, y el estado peculiar y singularísimo de una individualidad no le interesa en lo más mínimo. Si al expresar el poeta el estado de su alma, expresa una determinación individual de algo común humano que todo hombre puede sentir a su vez; si se revela, no sólo como individuo, sino como hombre; si al leer sus obras puede cualquier semejante suyo reconocer en ellas la expresión de afectos que él ha sentido o ha podido sentir; si en ellas, bajo lo individual se oculta lo común, bajo lo transitorio lo eterno, bajo lo accidental lo permanente; si, en suma, al narrar el poeta la historia de su alma consigue exponer, sintetizándola en sí mismo, la historia de todo ser racional, su obra será mucho más interesante y conmovedora que lo sería si constituyeran su fondo las originalidades frívolas, las extravagancias, los caprichos, las anomalías de la pura subjetividad (142)

Y así es, en efecto. Cuando en el acento del poeta palpita un sentimiento verdaderamente humano, cuando su voz parece el eco del alma de la humanidad, su canto interesa y entusiasma; pero nada de esto sucede si en él no hay otra cosa que una voluntariedad subjetiva. No impide esto, sin duda, que su obra pueda ser bella; pero no será interesante, no producirá otra emoción que la puramente artística, no conmoverá el corazón de los que la conozcan. Lo cual consiste en que la Lírica no es realmente la simple expresión de la conciencia individual del poeta, sino de la conciencia universal de la humanidad, reflejada en aquella. Reducir la Lírica a lo puramente subjetivo, es, por tanto, trazarle límites sobrado estrechos, y dar claras muestras de desconocer su naturaleza verdadera.

Y no sólo se muestra con lo ya dicho que la Lírica no es puramente subjetiva, sino con otra observación muy importante; y es que, aun cuando el poeta expresa lo que más peculiar le es, no lo hace sin relacionarlo con algo exterior, que en tal sentido es objeto de su canto. En efecto,

cuando el poeta canta sus dudas, sus pesares, sus alegrías, sus esperanzas, por más que tales estados parezcan aislados de toda relación con lo exterior, siempre la implican, como antes hemos dicho; y en la mayoría de los casos, el poeta no canta sin que algún objeto exterior le mueva a ello.

Nace de aquí una gran dificultad para distinguir con toda precisión lo épico de lo lírico. No basta para esto, en efecto, la somera consideración de que el poeta épico narra y describe, y el lírico no. Con frecuencia se clasifican entre las composiciones líricas muchas que son épicas, y viceversa, por atenerse a esta observación superficial. Un himno religioso, por ejemplo, lo mismo puede ser épico que lírico. Para declarar que es lírico no basta hallar en él las formas propias de este género poético y notar que carece de las que generalmente caracterizan a lo épico. Si el himno narra los hechos de los dioses o expone dogmas, debe calificarse de épico, y sólo será lírico cuando se limite a expresar el fervor y el entusiasmo de los que lo entonan. De igual suerte puede haber composiciones narrativas que tengan por único objeto la manifestación de una idea o sentimiento del poeta, siendo el hecho narrado una simple fórmula de tal expresión; en tal caso, fuera error insigne desconocer el carácter lírico de tales composiciones.

Tampoco se ha de entender que la Lírica sólo expresa los sentimientos o ideas del poeta (sean individuales o generales). Lejos de eso, muy bien puede expresar los que son propios de las colectividades. No sólo refleja el poeta lírico en su canto los sentimientos comunes a todos los hombres en general, cantando, por ejemplo, el amor, la fe, la esperanza, etc., sino que a veces se hace eco de los que son propios de una colectividad determinada, por ejemplo, su nación o su raza. En tales casos, el poeta no deja de ser lírico, como pudiera creerse, pues no canta los hechos nacionales o las concepciones religiosas, sino los sentimientos que en su pueblo despiertan tales hechos o concepciones. En este caso, como en todos, el poeta canta la emoción que la realidad produce, pero no la misma realidad. Así se observa en los cantos religiosos, patrióticos y guerreros; en ellos lo expresado por el poeta lírico no es únicamente su propio entusiasmo o su devoción particular, sino los que por igual experimentan todos sus conciudadanos o correligionarios, de cuyos sentimientos se hace él eco al entonar su cántico. Entonces expresa a la vez, juntándolos en un sólo afecto, sus propios sentimientos y los de los otros hombres, y refleja en sus acentos el alma de su pueblo. Pero si en vez de hacer esto, expusiera los dogmas que despiertan tales sentimientos o narrara los hechos que causan esos entusiasmos, dejaría de ser lírico para convertirse en épico.

Dedúcese de todo lo expuesto que en la inspiración lírica hay notable variedad de matices y una vasta escala que recorrer, desde el puro estado subjetivo del poeta, hasta la expresión de un sentimiento o una idea universales y humanos; desde la inspiración meramente individual hasta la de un sentimiento colectivo de que se hace el poeta eco fidelísimo. Que todos estos matices de lo lírico son legítimos bajo el punto de vista del Arte puro, es cosa indudable; como también lo es que su valor social y su interés humano han de variar notablemente, según el grado de extensión del sentimiento que anima al poeta.

También se desprende de estas observaciones un hecho importante, y es que lo lírico, no sólo tiene muchos puntos de contacto con lo épico, sino que, históricamente considerado, bien pudiera estimarse como un desprendimiento de éste. Con efecto, el lirismo que pudiéramos llamar colectivo, aquél en que el poeta identifica su alma con la de su pueblo, cantando al par que sus propios sentimientos los de éste, fácilmente se confunde con lo épico y aparece como una rama desgajada de este género. La única diferencia entre este lirismo y lo épico consiste en cantar, no la realidad exterior, sino los sentimientos por ella producidos, no sólo en el poeta, sino en la colectividad a que éste pertenece. Hay, sin embargo, en esta fase del lirismo, una afirmación de la personalidad colectiva y de la del poeta, que en lo puramente épico no existe, y que pudiera considerarse, por tanto, como el primer esfuerzo de la individualidad para afirmarse al lado de la objetivo. Pero el lirismo puro es aquel en que el poeta se canta a sí propio, siquiera en su obra refleje sentimientos generales humanos, lo cual responde a una fase de la historia más adelantada. Por último, el punto álgido, lo que bien pudiéramos llamar la exageración del lirismo, es aquel momento en que el poeta afirma con energía su pura subjetividad (en cuanto esto le es posible), poniéndose a veces hasta en contra de la sociedad entera, grado que se representa por lo que se llama el humorismo.

Expresa la Poesía lírica cuantos estados de conciencia caben en el espíritu humano (a condición de que no sean repulsivos o bajos), pero dando siempre el predominio al sentimiento, que es lo más bello que hay en el espíritu.

Los variados matices, la escala vastísima del sentimiento y de la pasión; he aquí el verdadero campo del lirismo. El dolor y el placer en todos sus aspectos, el amor en todas sus fases, el entusiasmo en todos sus grados, he aquí los elementos que más dominan en este género. Nada hay, con efecto, tan bello y que tantos recursos preste a la imaginación poética como el sentimiento. Él penetra donde la razón no alcanza, abre al espíritu mundos inagotables de belleza, es la fuente de todos los placeres y también de todos los dolores y males de la vida, el verdadero móvil de todas las grandes resoluciones y de todos los grandes hechos, el asiento de esa pasión arrebatadora que se llama amor y que es eterno manantial de poesía; en suma, el fecundísimo y nunca agotado venero de inspiración para todas las artes, y muy especialmente para el género poético que nos ocupa.

No quiere decir esto que en la Lírica no tenga su propio lugar el pensamiento, y aun la idea más severa; pero lo cierto es que la vida del sentimiento es altamente bella y eminentemente lírica, y aun cuando en la composición se expresen pensamientos trascendentales, como quiera que nunca el sentimiento deja de acompañar al pensamiento, importa que lejos de refrenarle como en la Ciencia se exige, se le deje en plena libertad y la verdad se presente más como sentida que como pensada.

El poeta lírico, por consiguiente, ha de ver en las ideas ante todo lo que hay en ellas que pueda afectar al sentimiento. Si canta un ideal religioso, político, científico, etcétera, no ha de analizarlo menudamente para mostrar su verdad y conveniencia, sino que ha de buscar su aspecto estético y cantar entusiasmado sus bellezas y perfecciones. Si antes que expresar un sentimiento, manifiesta una idea, ha de hacerlo, no en la

forma fría y descarnada de una exposición didáctica, sino encarnándola en una bella imagen o en un sentido rasgo que cause profunda emoción en el contemplador. Cuanto en repetidas ocasiones hemos dicho acerca del Arte docente y de la manera como han de expresarse las ideas abstractas en la Poesía, tiene en este punto cumplida aplicación.

A este predominio del sentimiento acompaña, como es natural, el de la fantasía, que en pocos géneros campea con tanta libertad. Nada hay tan rico, libre y multiforme como la inspiración lírica. No hay forma artística que no se apropie, elemento estético que no aproveche, ni regla inmutable en que se encierre. Libre, desordenada, amplísima, adopta todos los tonos del sentimiento, expresa todos los matices de la idea y reviste todas las formas que la fantasía puede suministrarla. Risueña o terrible, festiva o lacrimosa, doliente unas veces, desesperada otras, severa y enérgica en ocasiones, dulce y amorosa en otras muchas, ya se entusiasma, ya se abate, ora aparece llena de fe y de esperanza, ora se entrega a la desesperación y a la duda, y tan pronto ruge furiosa como suspira enamorada, se postra creyente o se rebela blasfema. Excepto los sentimientos bajos, indignos, odiosos o repulsivos, todos los expresa; excepto las ideas de tal manera abstractas, que la fantasía no halle forma estética con que revestirlas, todas las expone; y a esta variedad en lo expresado, responde naturalmente una variedad análoga en la expresión. Todos los matices del estilo, desde el más florido hasta el más severo; todos los tonos del lenguaje, desde el más patético hasta el más festivo, desde el más regocijado hasta el más terrible, desde el más llano y familiar hasta el más solemne y majestuoso, son igualmente propios de la Poesía lírica.

Cuánto sea su valor estético, fácilmente se desprende de cuanto llevamos dicho; pocos géneros aventajan a éste en belleza y en rica variedad. No es menor tampoco su importancia social. Aparte de prestar su acento a todo noble sentimiento y toda generosa idea, la Poesía lírica une su voz a todos los grandes sentimientos de la vida. Unida a la Música, de cuyas inspiraciones es base constante, anima al obrero en sus faenas, impulsa al guerrero al combate y eleva a las alturas la plegaria del creyente. Separada de ella, sus inspirados acentos son siempre manantial inagotable de emociones purísimas y de nobles placeres y expresión perfecta de todo cuanto hay de grande y de bello en el espíritu humano.

Lección XLI.

El poema lírico. -Sus condiciones. -Sus formas. -Carácter musical del lenguaje lírico. -Extensión de los poemas líricos.

La libertad que impera en el género lírico impide sujetar a reglas fijas las composiciones que a él pertenecen. La variedad inagotable de asuntos que el poeta lírico puede tratar, la riqueza de matices y la vaguedad que al sentimiento caracterizan, son causa de que la Poesía lírica pueda adoptar las formas más distintas, los procedimientos más diversos y los tonos más discordes. Es, por tanto, empresa difícil determinar las condiciones a que el poema lírico debe someterse.

Teniendo en cuenta, sin embargo, los cánones invariables de la

belleza, cabe exigir al poema lírico unidad y variedad. Pero la unidad en este género no puede ser tan rigurosa como en la Épica, siendo en cambio mucho mayor la variedad. La primera ha de consistir en que el poema exprese una sola idea, un solo sentimiento dominante; en suma, un estado único de conciencia del poeta. No ha de ser, por tanto, la composición un conjunto contradictorio de ideas heterogéneas o de confusos sentimientos.

Pero esta unidad no impide una variedad abundante y rica. Bajo la idea o sentimiento dominante, podrán producirse multitud de ideas y sentimientos subordinados, de aspectos distintos del tema fundamental de la composición. Traslaciones rápidas de una idea o sentimiento a otros, digresiones de todo género, mezcla de toda suerte de afectos, caben en estas composiciones y constituyen su rica variedad, sin dejar de expresar una misma idea fundamental; a la manera que en las piezas de música la riqueza de variaciones melódicas no oscurece el tema o motivo que domina en toda la composición. Cuando en el poema lírico domina el pensamiento, la unidad es mayor y la variedad menos abundante; cuando el sentimiento prepondera, la variedad es de tal naturaleza, que la composición aparece como el producto desordenado de una fantasía desbordada y de un exaltado sentimiento, produciéndose entonces lo que se llama el bello desorden de la Lírica.

No hay, por tanto, en este género de composiciones el plan ordenado que se observa en los poemas épicos, lo cual se explica fácilmente por faltar en ellas la pauta inflexible que al poeta épico imponen el orden de los hechos que narra o el encadenamiento lógico de los conceptos que desenvuelve. Pero no se ha de entender por esto que el desorden lírico no ha de tener límites, lo cual fuera privar a estos poemas de una condición inexcusable para ser bellos. Lo que sucede es que el orden real que en ellos existe, sobre ser menos riguroso que el de los poemas épicos, ha de aparecer velado por cierto desorden, que tiene mucho de aparente, y que no impide que haya acierto y armonía en la composición.

Requiere el poema lírico, para ser bello, no sólo unidad y variedad, sino mucho movimiento y mucha expresión. Es preciso que las ideas en él expresadas tengan novedad y relieve, y se encarnen en formas brillantes, verdaderamente gráficas; no apareciendo como fría exposición didáctica de un pensamiento, sino como intuición luminosa y vivísima de una verdad profundamente sentida por el poeta. Por eso, el mejor modo de expresar ideas en la Lírica es encerrarlas en una imagen, en una forma simbólica, en un breve relato, en algo que impresione vivamente a la imaginación. Otro tanto puede decirse del sentimiento. Nada hay más deplorable que la fría o artificiosa expresión de los afectos. Sean éstos cuales fueren, es necesario que aparezcan como manifestación profunda y poderosa de las energías del alma, y sobre todo como fruto de una inspiración natural y espontánea, y no de un esfuerzo laborioso del ingenio. Importa mucho que el sentimiento lírico sea muy vivo y penetrante, muy enérgico y profundo, muy espontáneo y caloroso. La intensidad del sentimiento es condición inexcusable de la Lírica, cualquiera que sea el género de afectos que el poeta exprese. En la más tierna efusión de sentimientos delicados, como en la explosión más terrible de arrebatadas pasiones, cabe igualmente el cumplimiento de esta condición. El movimiento, la vitalidad, la fuerza expresiva del poema serán consecuencias necesarias de esta energía del

sentimiento. Composición que no esté sentida, difícilmente será animada, movida o interesante; pero dada la vitalidad del sentimiento y el calor y espontaneidad de la inspiración, todas las demás condiciones se cumplirán sin dificultad alguna.

La forma de las composiciones líricas es muy distinta de las épicas, por regla general. El poeta lírico casi siempre manifiesta de un modo directo la idea o sentimiento que le inspiran, sin encarnarlos en una ficción. Lo más frecuente es servirse de una imagen o serie de imágenes en que simboliza lo que quiere expresar. Otras veces describe el estado de su alma o los objetos que le impresionan, o se dirige a ellos y los increpa en diversos tonos. En ocasiones emplea la alegoría; en otras refiere un hecho, y hasta bosqueja un pequeño drama que le sirven de pretexto para exponer sus ideas o producir sus sentimientos.

La exposición y la descripción son las formas en que por lo general enuncia su idea el poeta lírico. La narración y el diálogo no son tan frecuentes. La forma epistolar, en la cual el poeta supone que se dirige a otra persona, es en rigor una simple variedad de la forma expositiva, muy usada en las composiciones líricas de tendencias didácticas.

En lo que toca al estilo y lenguaje, caben en la Lírica multitud de formas y gran variedad de tonos, siendo este género aquél en que con más libertad puede el lenguaje poético desplegar sus galas. El empleo de las formas figuradas de expresión, el uso frecuente de las imágenes y de las licencias poéticas, no sólo es más lícito en este género que en otros, sino que es absolutamente indispensable.

El metro es esencial a la Poesía lírica: no hay Lírica en prosa (143). La Poesía lírica es un verdadero canto y no se acomoda a las formas prosaicas en manera alguna. El sentimiento no puede tener mejor medio de expresión que la armonía musical de la versificación. Todas las combinaciones métricas, todas las clases de versos son igualmente aceptables en la Poesía lírica, siempre que sean apropiadas al asunto.

No ha de entenderse, sin embargo, que no hay ninguna regla para el buen uso de esta libertad. Las formas y combinaciones métricas que por lo inusitadas o desagradables al oído, carecen de condiciones estéticas, nunca deben emplearse. Las extremadas licencias que en este punto se han permitido algunos poetas modernos son tan censurables como las rígidas reglas proclamadas por los preceptistas antiguos. Tampoco se ha de dar a la versificación tal importancia, que sólo en ella fije su atención el poeta, descendiendo de la categoría de tal a la de versificador, y creyendo que la armonía del verso es el principal encanto de la Poesía lírica, cual si el Arte poético no tuviera más alta misión que deleitar los oídos del público. Sin duda que los primores de la versificación son un importante elemento estético de la Poesía; pero distan mucho de ser el único, y no han de sacrificarse a ellos otros de mucho más valor (144).

La importancia del lenguaje rítmico en la Lírica procede en mucha parte del señalado carácter musical de este género, que en sus orígenes estuvo íntimamente unido a la Música, y aún conserva huellas de esta unión. La circunstancia de dedicarse al canto todas las composiciones líricas fue causa, en efecto, de que en este género se empleasen los metros más sonoros y musicales, y el mismo nombre que lleva todavía, revela lo que fue en un principio. Separada hoy la Lírica de la Música

(aunque continúe aliándose con ella frecuentemente), el valor musical de su lenguaje ha perdido mucho de su antigua importancia; pero aun no ha desaparecido por completo. Es más: este primitivo carácter de la Lírica ha influido en su manera de ser, dando a sus producciones el movimiento, el entusiasmo, y a veces también la solemnidad majestuosa y la ligereza que son propias de las diversas composiciones destinadas al canto. La poesía moderna va perdiendo este carácter, y sus producciones distan mucho de ser cánticos verdaderos; pero las que se amoldan a las formas clásicas todavía lo conservan (145).

Los poemas líricos son siempre muy inferiores en extensión a los épicos, cosa fácilmente explicable, si se tiene en cuenta que expresan, no una dilatada serie de hechos o una concepción vastísima, sino un momento de la vida del poeta. Cuando son descriptivos o narrativos, cuando el poeta canta la impresión que en él ha producido un objeto exterior, y para ponerla de relieve describe este objeto o narra el hecho que la produjo, los poemas de este género suelen ser más extensos que cuando se limitan a expresar un pensamiento o manifestar un estado de ánimo del artista. En general, cuando los poemas líricos tienen gran extensión, es porque dan mucha preponderancia al elemento descriptivo o narrativo e insensiblemente se acercan al género épico. Por eso la Poesía lírica moderna, que es en alto grado subjetiva, se distingue por la brevedad de sus producciones, brevedad compensada por la intensidad del sentimiento y la profundidad de la idea que en ellas se expresan.

Lección XLII.

Clasificación de los poemas líricos. -Dificultades que ofrece. -Bases en que puede fundarse. -División de la Poesía lírica por razón del asunto. -Diferentes clases de composiciones líricas. -Composiciones destinadas al canto. -Poemas independientes de la Música. -Enumeración de los más importantes.

En extremo difícil es clasificar las composiciones líricas. Puede decirse que en la Poesía lírica no hay verdaderos géneros, en el sentido que hemos dado a esta palabra en otras ocasiones. La división en géneros que puede hacerse, fundándose en el asunto que el poeta canta, no corresponde a la que se hace por razón de la forma de los poemas líricos. Es más, esta división es muy difícil a causa de la infinita variedad de ideas y sentimientos que pueden expresarse en esta poesía. Por eso dice acertadamente un preceptista que son tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tantas las formas de que puede revestirle la imaginación, y tantos los caracteres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que sería de todo punto imposible reducir a una clasificación rigurosa la incalculable variedad de composiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país medianamente adelantado.

Hay, pues, que renunciar a una clasificación exacta y contentarse con una aproximada, por más que peque de incompleta. Esta clasificación puede hacerse de dos maneras: por el fondo, esto es, por el asunto que inspira al poeta, y por la forma en que lo expresa. Ambas ofrecen no pocas dificultades.

Toda clasificación hecha por razón del fondo, sobre ser necesariamente incompleta por las razones dichas, tiene el inconveniente de no ser paralela a la que se haga por razón de la forma; pues en un mismo género de composiciones (en la oda, por ejemplo), caben diversidad de asuntos.

Muchas dificultades ocurren en cambio al intentar la división por razón de la forma. Con efecto, no pocas de las formas que se consideran líricas, se adaptan en realidad a un fondo épico. La forma expositiva directa, adoptada como criterio por la mayoría de los preceptistas para distinguir lo lírico de lo épico, suele en muchas ocasiones ser la vestimenta de una concepción puramente objetiva, o en todo caso épico-lírica. Tal sucede, por ejemplo, con la Sátira y la Epístola, que por su forma parecen géneros líricos, y que, sin embargo, no lo son; aconteciendo con esta última que, siendo en realidad una simple forma expositiva, lo mismo se adapta a composiciones épicas o didácticas, que a otras verdaderamente líricas. Otro tanto acontece con la letrilla, la balada, el romance y otra multitud de composiciones. Además, la base más común de toda división por la forma es la estructura métrica de las composiciones, criterio que no es aplicable a todas las literaturas. Otro criterio, nada científico por cierto, es la extensión de las composiciones, y también suele serlo el tono que adoptan. No hay, pues, base segura para esta clasificación.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, no cabe duda de que, si bien sería conveniente clasificar las composiciones líricas por razón de la forma, es mucho más racional y exacta la división por razón del fondo.

Tomando por base para ésta los diversos sentimientos e ideas que pueden agitar al poeta, vemos éstos que pueden dividirse en los siguientes grupos:

- 1º. Ideas y sentimientos inspirados por la contemplación de la Divinidad y de todo lo que con ella se relaciona íntimamente.
- 2º. Ideas y sentimientos inspirados por la Naturaleza.
- 3º. Ideas y sentimientos inspirados por otros hombres (como el amor en todas sus fases, la amistad, la admiración, etc).
- 4º. Ideas y sentimientos inspirados por los hechos históricos.
- 5º. Ideas y sentimientos inspirados por un hecho que influye en la vida del poeta afectándole dolorosamente.
- 6º. Ideas y sentimientos inspirados por la contemplación de ideales y objetos abstractos (la justicia, la libertad, el arte, etc).
- 7º. Ideas y sentimientos puramente subjetivos, esto es, estados de ánimo del poeta no ocasionados directa e inmediatamente por nada objetivo.

Con arreglo a esta enumeración, pudiera dividirse la Poesía lírica en las siguientes clases, correspondientes a los grupos anteriores:

- 1ª. La Poesía lírico-religiosa, comprendiendo en ella todas las composiciones dedicadas a cantar a Dios, a los santos, etc.
- 2ª. Poesía lírico-naturalista, como son las composiciones dedicadas al campo, a las flores, al sol, etc.
- 3ª. Poesía lírico-erótica, tomando la palabra en su amplio sentido, incluyendo en ella todas las composiciones amorosas y todas las que expresen una relación personal afectuosa con otros hombres, cualquiera que

sea, como la amistad, la gratitud, etc.

4ª. Poesía lírico-heroica, como son los himnos y cantos destinados a celebrar los triunfos de la patria, las hazañas de los guerreros, etc.

5ª. Poesía elegíaca, esto es, toda manifestación de afectos causados en el poeta por hechos dolorosos que se relacionen con él íntimamente, como la muerte de un persona amada, una desgracia cualquiera, etc.

6ª. Poesía lírico-filosófica y moral, en la cual se comprenden todas las composiciones dirigidas a objetos abstractos, encaminadas a plantear problemas filosóficos, principios morales, etc., siempre que se haga como manifestación espontánea del pensamiento del poeta y sin fin didáctico inmediato.

7ª. Poesía humorística, en la acepción más lata de la palabra, esto es, expresión de estados puramente subjetivos del poeta.

En rigor, todos estos miembros de la clasificación pudieran reducirse a tres grandes grupos, correspondientes a los tres grandes objetos que al hombre inspiran, a saber: Dios, la naturaleza y la humanidad, y dividir la Poesía lírica en religiosa, naturalista y humana, comprendiendo en esta última la erótica, la heroica, la elegíaca, la filosófica y la humorística.

Enumerar ahora todas las formas diversas que pueden revestir las composiciones perteneciente a los grupos que dejamos expuestos, fuera cosa imposible, por las razones antes dichas. Nos limitaremos por tanto a exponer las composiciones más conocidas que en los géneros antedichos se comprenden.

Las composiciones líricas pueden dividirse desde luego en composiciones destinadas al canto y composiciones independientes de la Música. En su origen, como ya hemos dicho, todos los poemas líricos se cantaban; pero más tarde, la Poesía y la Música se separaron, y la Lírica se dividió en las dos clases que acabamos de mencionar.

Las poesías líricas destinadas al canto ofrecen el carácter especial de ser su lenguaje mucho más musical que el de las otras, estar dividida la composición en estrofas iguales, y someterse por completo a las exigencias de la Música. Toda la Poesía lírica popular pertenece a este género, como también gran parte de la Poesía religiosa y heroica.

Divídense estas composiciones en las siguientes clases:

1ª. Himnos religiosos o litúrgicos, que forman parte del culto y están destinados a cantarse en los oficios divinos, y en todo género de solemnidades religiosas. Importa mucho no confundir estos himnos con los épicos de igual carácter. Éstos expresan solamente el entusiasmo y fervor de los fieles, al paso que los épicos exponen los dogmas y narran los hechos de la Divinidad.

2ª. Himnos bélicos. En esta clase se comprenden todas las composiciones destinadas al canto, en que se celebran hechos militares, patrióticos o políticos, y que se entonan por los ejércitos y las muchedumbres, después de las victorias militares, en los combates, en las fiestas patrióticas, etc.

3ª. Himnos de diferentes clases, no comprendidos en los anteriores, compuestos generalmente para celebrar ciertos acontecimientos importantes (pero no belicosos ni políticos), de la vida de los pueblos, como los himnos cantados en la coronación de los reyes, en la apertura de los

certámenes industriales, en las festividades científicas y literarias, etc. También pueden incluirse en este género los epitalamios o cantos nupciales, y los himnos báquicos.

4ª. Cantatas, o composiciones cortas dialogadas, que constan de un recitado, dúos y coros, y que se cantan en las grandes festividades públicas. Estas composiciones señalan una transición al género dramático.

5ª. Composiciones de todo género, en su mayor parte eróticas, elegiacas y a veces festivas (aunque éstas en rigor son manifestaciones del género satírico), destinadas a lo que se llama *musica di camera*. Tales son las romanzas, nocturnos, serenatas, barcarolas, y otra multitud de composiciones (146).

6ª. Canciones populares, debidas a la inspiración espontánea del pueblo, así como la música que las acompaña. En este género se comprenden composiciones de todas clases: religiosas, patrióticas, belicosas, morales, filosóficas, eróticas, satíricas, etc., predominando las eróticas generalmente. A él pertenecen el lied alemán, la ballata italiana, la chanson francesa, y en España multitud de composiciones, (cantares, seguidillas, jácara, coplas, polos, tiranas, playeras, rondeñas, etc.).

Las canciones populares son una de las más bellas e interesantes manifestaciones del lirismo. La espontánea inspiración que en ellas campea, la delicadeza de sentimiento que suele penetrarlas, la profundidad filosófica que a veces encierran, las gráficas y pintorescas imágenes en que abundan, la facilidad y gracejo que las distinguen, su feliz concisión y su carácter profundamente subjetivo, pero muy humano, dan singular encanto a estas composiciones, en que no pocas veces se inspiran y a las que han imitado con frecuencia los más esclarecidos poetas eruditos (147).

Al hablar de las composiciones líricas que no se destinan al canto, se ha de entender que nos referimos a las literaturas modernas, pues en los orígenes todas las poesías líricas se cantaban. Así es que las composiciones que pueden llamarse clásicas, conservan en su estructura y versificación vestigios evidentes de haberse destinado al canto en otras épocas.

Los tipos clásicos y tradicionales de este género de poemas líricos son la Oda, la Canción, la Elegía, la Anacreóntica y el Madrigal. El Romance, la Letrilla, las Endechas, el Soneto, son más bien formas métricas que verdaderos géneros líricos; el Epigrama pertenece al género satírico y la Epístola es una forma de éste y del didáctico, aunque suele haber algunas líricas, por lo común escasas. Por esta razón nos ocuparemos solamente de los que hemos enumerado.

La Oda (que en griego es lo mismo que canto) fue el nombre que dieron los antiguos a toda composición lírica que, sin ser verdadero himno, podía ser cantada.

En las literaturas modernas se llaman así los poemas líricos de gran extensión, que se distinguen por la grandeza de la inspiración y del asunto, el tono arrebatado y grandilocuente y la versificación rotunda, solemne y majestuosa.

Considérase la oda como el modelo de las poesías líricas, y suele presentar cierto carácter épico. La oda se adapta a todos los asuntos y puede dividirse, por consiguiente, en todas las clases en que hemos dividido la Poesía lírica.

La Canción italiana, popularizada por Petrarca, e introducida en España en el siglo XVI por Boscán y Garcilaso, no es en realidad otra cosa que una oda, menos grandiosa y arrebatada que la oda propiamente dicha, y dedicada por lo general, a asuntos amorosos o a expresar sentimientos melancólicos y tiernos.

También se ha dado este nombre a ciertos poemas elegiacos y a algunos himnos heroicos.

La Elegía fue en sus comienzos un canto lúgubre y melancólico, inspirado por la muerte de una persona amada o por las desgracias de la patria. Más tarde, expresó los desencantos y tristezas del amor; pero en los tiempos modernos ha recobrado su carácter fúnebre. Distínguese la elegía por la profundidad del sentimiento (sea éste inspirado por desgracias públicas o privadas), que se revela en su tono y en su versificación. Es una composición eminentemente subjetiva, que se dirige sólo al corazón, y que expresa uno de los aspectos más bellos y conmovedores del espíritu humano: lo que se llama la poesía del dolor.

La Anacreóntica, que debe su nombre al poeta griego Anacreonte, que la inventó, o al menos le dio la forma que luego ha conservado, es una composición erótico-naturalista, que canta los goces sensuales y los encantos que a los sentidos ofrece la naturaleza, en risueño estilo y versificación fácil y ligera. La alegría de un alma satisfecha, los goces del vino y del amor, la embriaguez de los sentidos, el íntimo contento que produce una existencia regocijada y feliz, son los sentimientos expresados por este género, que fácilmente se convierte en un canto báquico inmoral.

El Madrigal es un poema de corta extensión que encierra un sentimiento profundo y delicado. Es una composición eminentemente subjetiva, inspirada por punto general en el amor o en la naturaleza.

Entre las composiciones modernas, no comprendidas en estos tipos clásicos, pueden contarse la Balada lírica y la Dolora (así llamada por el Sr. Campoamor). Estas dos clases de composiciones tienen muchos puntos de contacto entre sí. Ambas suelen adoptar formas dramáticas y narrativas y aproximarse mucho al género épico; pero se distinguen, porque en la primera predomina el sentimiento, y la idea filosófica en la segunda. De breve extensión, por lo común, encierran, bajo una forma expositiva, narrativa o dramática, un sentimiento profundo, delicado y penetrante (como el madrigal) o una idea moral o filosófica de gran trascendencia. La balada lírica se distingue de la épica (de la cual hablamos en la Lección XXXIX) por ser expresión de los sentimientos del autor y aparecer en ella la personalidad de éste, en vez de ceñirse a la narración de un hecho sencillo, como aquélla. Entre las doloras suele haber algunas puramente épicas, y otras verdaderamente dramáticas.

La inspiración lírica no se encierra sólo en estas composiciones, sino que se expresa en otra multitud de formas, que reciben su nombre de las combinaciones métricas usadas por el poeta, como son los sonetos, romances, letrillas, décimas, octavas, redondillas, quintillas, cuartetos, tercetos, octavillas, endechas, silvas, liras y otras innumerables; muchas de las cuales no tienen nombre propio. Constantemente se crean formas líricas nuevas (sobre todo en lenguas musicales, como la italiana y la española), y es imposible, por lo tanto, enumerarlas todas. Con lo dicho basta para conocer las más importantes y para comprender la imposibilidad

absoluta de hacer una clasificación exacta y completa de las composiciones líricas.

Lección XLIII.

Momento histórico en que aparece la Poesía lírica. -Fases sucesivas y fenómenos importantes de su desarrollo. -Desenvolvimiento de este género en la historia.

La Poesía lírica sucede a la épica por una ley biológica fácil de explicar. El espectáculo del mundo exterior atrae primeramente al hombre, le distrae en cierto modo de sí mismo, y no le permite reconcentrarse en su interior y dar vida a la inspiración lírica. Pueblos hay en los cuales apenas es conocido este género, y en todos aparece después de un gran desarrollo épico, y por lo general inmediatamente antes de un gran desarrollo dramático. En todos los pueblos, el carácter especial de su inspiración artística, su genio propio, sus costumbres, sus ideas, influyen en su desarrollo literario, ora en sentido favorable a la Lírica, ora en sentido favorable a la Épica. En algunos pueblos, lo objetivo domina a lo subjetivo, y son por tanto, predominantemente épicos; en otros, el fenómeno contrario da por resultado un predominio de la Lírica. Así en Grecia, Roma, y en general en todos los pueblos latinos, el carácter objetivo predomina hasta el punto de observarse tendencias épicas en las mismas composiciones líricas, mientras en Alemania, Inglaterra y demás pueblos germánicos sucede todo lo contrario; teniendo en cuenta por supuesto que esta ley dista mucho de ser inflexible, y que por cima de ella está la espontaneidad del espíritu humano.

El género lírico puede considerarse como una derivación del épico, según indicamos en la lección XL. Los primitivos cantos líricos expresaron los sentimientos religiosos y patrióticos de las muchedumbres y se confundieron con los himnos épicos. Poco a poco, el sentimiento individual se fue acentuando, y el poeta cantó por cuenta propia, no solo los sentimientos de su pueblo, sino los suyos. Desde entonces existió la Lírica con verdadera independencia, y fue particularizándose gradualmente hasta cantar la pura subjetividad.

La Lírica se ha desarrollado al par que el sentimiento de la individualidad, y por eso hemos dicho que su grado de desenvolvimiento no es igual en todos los pueblos. Donde quiera que la personalidad humana no ha tenido el valor que le corresponde y ha estado absorbida por las grandes unidades sociales (la familia en el régimen patriarcal, la casta en el teocrático, la ciudad en las antiguas repúblicas clásicas, la monarquía absoluta en los tiempos modernos); donde quiera que el sentimiento de la unidad y de la igualdad han prevalecido sobre la idea de la libertad individual, el poeta se ha absorbido más o menos en la unidad social, y la Lírica ha tenido tendencias objetivas o épicas. Por eso los pueblos orientales y los greco-latinos no han tenido grandes desarrollos líricos, como los pertenecientes a las razas germánicas, que son las que mayor importancia han dado al principio individual. Por eso también, las épocas más propicias para el florecimiento del lirismo son aquellas en que la falta de un ideal universalmente aceptado y la relajación de los vínculos sociales dan ancho campo a la iniciativa individual. De aquí que

el desarrollo del lirismo coincida con las épocas críticas y de transición, y haya llegado a su más alto punto en la sociedad contemporánea.

Como todos los géneros poéticos, la Lírca aparece confundida en sus orígenes con la Religión y la vida política. Lo primero que canta son las creencias religiosas y las hazañas guerreras de los pueblos. Pero no tarda mucho en unir a estos objetos de su inspiración los sentimientos eróticos, que constituyen siempre su principal alimento (148). La Lírca reflexiva y filosófica, que canta las ideas abstractas y los principios morales, como fruto de una inspiración erudita es muy posterior a las anteriores, así como la puramente subjetiva, que es propia de épocas muy adelantadas.

En sus comienzos es la Lírca espontáneo-popular. Más tarde se hace reflexiva y erudita, y se divorcia de la inspiración del pueblo; pero nunca tanto como la Épica. La razón es obvia: los sentimientos que inspiran a este género son comunes a todas las clases sociales, y la única diferencia entre la Lírca popular y la erudita consiste en el grado de espontaneidad y sencillez con que ambas los expresan. Hay ocasiones, sin embargo, en que el extremado divorcio entre la inspiración popular y la erudita, hace que ésta se convierta en cortesana y artificiosa y caiga en la afectación amanerada, en la hinchazón, y en el conceptismo, convirtiendo la expresión del sentimiento lírico en juego retórico, y sustituyendo la manifestación espontánea y natural de los afectos con alambicados conceptos, fórmulas vacías, rebuscados discreteos y pomposo follaje de palabras. Tal sucedió en sus últimos tiempos a la poesía provenzal, a la castellana del siglo XV, a la de los últimos reinados de la casa de Austria, y a la poesía francesa del siglo XVIII. En general, este decaimiento de la Lírca coincide con la decadencia de los pueblos, y se debe, no sólo a haberse divorciado por completo de la inspiración popular, sino a haberse agotado todos los ideales que podían darle vida.

Con efecto, por más que la Poesía lírica sea subjetiva, nunca se sustrae a las influencias del medio social en que se produce, y siempre refleja las ideas y sentimientos que en cada época dominan, tanto o más que la Poesía épica, por ser más flexible que ésta y disfrutar de mayor libertad. El poeta épico sólo expone grandes concepciones sintéticas; pero el lírico puede manifestar las ideas y sentimientos de su época en todos sus aspectos, y hasta en sus menores detalles, y sus obras son, por tanto, la más variada y completa expresión del estado social.

Por eso la Lírca refleja fielmente el carácter y tendencias de los pueblos y amolda siempre su desarrollo al de éstos. Por eso cuando no tiene ideales que cantar, decae, como dejamos dicho; cuando prevalece un sólo ideal, adquiere un carácter objetivo, porque el sentimiento individual del poeta se confunde con el del pueblo; y cuando luchan contrapuestos ideales, y la humanidad atraviesa una crisis suprema (como hoy acontece), se hace subjetiva porque, aflojados los vínculos sociales y no habiendo un ideal común, sino muchos ideales parciales y contrapuestos, el poeta tiene que refugiarse en su individualidad.

Las tendencias objetivas de la mayor parte de los pueblos orientales y su especial organización religiosa y social han sido causa de que, excepto en los que pertenecen a la raza semítica o en los que han sido dominados por el mahometismo, la Poesía lírica no haya alcanzado un gran

desarrollo. En la India apenas hay algún vestigio de este género poético; lo más importante que nos ofrece es el poema de Kalidasa, titulado *Megha-Dutha* (la nube mensajera). En Asiria se han encontrado algunos himnos religiosos. La literatura china posee bastantes composiciones líricas, así como la japonesa.

Los pueblos semíticos han brillado notablemente en el género lírico. Los árabes han cultivado esta poesía con gran éxito en los siglos medios. La civilización que crearon los primeros califas, y que se extendió por gran parte del Asia y en Europa por España y Sicilia, fue fecunda en grandes poetas líricos, por regla general eróticos y cortesanos. No menos inspirados fueron los hebreos, que aventajan a los árabes en profundidad y alteza de sentimientos. Su musa fue siempre la Religión, unida con la patria; y en el género religioso-patriótico han dejado monumentos insignes. Los Salmos, los Trenos o Lamentaciones de Jeremías, y el Cantar de los cantares de Salomón son muestras admirables de la elevada inspiración de aquel pueblo.

En Grecia dominaron las tendencias épicas en la Poesía lírica, y solamente los poetas eróticos y elegiacos se exceptuaron de esta regla. Fue el creador de éste género en aquel país Terpandro, inventor de la lira de siete cuerdas y del sistema musical de los griegos, y se distinguieron después de él: Píndaro (n. 522 a. d. J. C.), que cantó las hazañas de los que triunfaban en los juegos públicos, con tendencias tan épicas, que sus obras más son epinicios que cantos líricos; Tirteo, célebre por sus poesías patrióticas; Simónides de Ceos (560-471 o 555-466 a. de C.), que cultivó la elegía y el canto heroico; Anacreonte, que cantó los placeres sensuales en las composiciones a que se ha dado su nombre, y que es, por tanto, creador de un género poético; Alceo, que escribió odas políticas, eróticas y báquicas; la poetisa Safo, que cantó la pasión amorosa con acentos verdaderamente líricos y algunos otros de menos importancia.

Con tendencias didácticas cultivó en Roma Horacio (65-8 a. d. C.), la poesía lírica, distinguiéndose en la oda y la elegía. Más subjetivo que él, Ovidio (43 a. d. J. C.-17 d. C.), mostrose verdaderamente lírico en sus Amores y en sus Tristes. Cultivaron con tendencia erótica y elegíaca este género Tibulo (m. 19 a. d. C.), Catulo (n. 86 a. d. C.) y Propercio (n. 52 a. d. C.).

En la Edad Media, la Lírica se cultivó principalmente por los provenzales, franceses, italianos, catalanes y castellanos en Europa, y por los árabes en Oriente. Además de los numerosos himnos lírico-religiosos compuestos por los grandes poetas eclesiásticos, y de las canciones populares que ofrecen todas las literaturas de aquella edad, los trovadores provenzales, franceses y españoles, cultivaron la Lírica con sentido erótico y cortesano.

Distinguiéronse en Francia, como poetas líricos, Arnaldo de Malveil, Beltran de Born, Sordel, Beltran de Alamanon, Tibaldo de Champaña (1201-1253), Carlos de Orleans (1391-1465) y Villon (n. 1431). Florecieron en Cataluña Raimundo Lulio (1235-1315), el infante D. Pedro de Aragón, Ramón Muntaner, Ausiàs March, Andreu Fabrer, Jordí de San Jordí, Jaume Roig y otros no menos notables. Brillaron, en Castilla Don Alonso X el Sabio (1221-1284), el Arcipreste de Hita, D. Juan II (1404-1454), D. Álvaro de Luna, Macías, Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena (1411-1456),

el Marqués de Santillana (1398-1458), Jorge Manrique (1440-1479), sin duda el más lírico de todos, Villasandino, Baena y otros de menos importancia. En Italia, el sentimiento lírico se desarrolló principalmente en sentido erótico y con tendencias clásicas. Hubo, sin embargo, poetas místicos como San Francisco de Asís (1182-1226), Santo Tomás de Aquino (1227-1274) y San Buenaventura (1221-1274). Pero los verdaderos creadores de la lírica italiana (mejor dicho, de la Poesía italiana), son Dante y Petrarca (1304-1374).

Verificado el Renacimiento, trasformada por completo la cultura europea, e iniciados nuevos rumbos en el Arte, la Poesía lírica va adquiriendo extraordinario desarrollo en los países latinos, y tomando formas artísticas en los germánicos y anglo-sajones. Sin embargo, conserva todavía sus tendencias objetivas, y se inspira, por regla general, en la tradición clásica. Las formas que imperan en la Lírica en este período, suelen ser hijas de la influencia italiana.

Los cantos religiosos de Lutero (1483-1546) inician el movimiento lírico en Alemania, secundado por el poeta popular Hans Sachs (1484-1576). Durante el siglo XVII, la poesía alemana se reduce a imitar a franceses e italianos, hasta que en el XVIII, después de producirse la influencia inglesa, y, merced a los esfuerzos de la escuela de Zúrich, fundada por Bodmer (1689-1783), adquiere un carácter nacional. Klopstock, Wieland, Lessing, pueden considerarse como los representantes de este movimiento, dignamente secundado por otros poetas secundarios, entre los cuales se distingue Burger.

Inglaterra comenzó su movimiento lírico en el siglo XVI. Sus primeros ensayos están viciados por un culteranismo parecido al de nuestro Góngora, y denominado eufuismo. Lily fue el creador de éste género bastardo. Los poetas ingleses del siglo XVII no merecen mención especial. En el XVIII, brillaron Young (1681-1785), Gray (1716-1771), Burns (1759-1796), casi todos poetas de tendencias didácticas.

Francia tuvo en los siglos XVI, XVII y XVIII, poetas líricos de gran importancia, sobre todo en la época de Luis XIV. Entre ellos se distinguen Clemente Marot (1495-1554), Ronsard (1524-1585), Regnier (1571-1613), Malherbe (1555-1628), verdaderos creadores de la Lírica francesa. Hízose ésta luego galante y cortesana y no adquirió verdadera espontaneidad e inspiración hasta fines del siglo XVIII. Voltaire, Juan Bautista Rousseau (1671-1741), Andrés Chénier (1762-1794), son los poetas más notables de este período.

Ariosto, Torcuato Tasso, Bembo, Lorenzo de Mèdicis (1448-1492), Marini (1569-1625), que representa en Italia lo que Góngora en España, y algunos otros poetas de escasa importancia, cultivaron en Italia el género lírico, sin dejar ningún monumento de mérito excelente.

En España la poesía lírica tuvo una época de extraordinaria prosperidad en los siglos XVI y XVII. Inspirándose en el gusto italiano, por lo que a la forma respecta, en la poesía clásica y en la oriental, por lo que toca al fondo, más objetiva que subjetiva, a la vez religiosa, patriótica, erótica y didáctica, la Poesía lírica tuvo entre nosotros notable desarrollo. Iniciado el movimiento por Boscán (1500-1543) y Garcilaso (1503-1536), siguiéronlo Hurtado de Mendoza (1503-1575), Fray Luis de León (1528-1591), Francisco de la Torre, los hermanos Argensolas,

(Lupercio, 1563-1613; Bartolomé, 1564-1631), Villegas (1595-1669), Herrera (1534-1597), Jáuregui (1570-1650), Lope de Vega (1562-1635), Quevedo, (1580-1645), Rioja (1600-1659), Rodrigo Caro (n. 1573), y San Juan de la Cruz y otros no menos importantes. Góngora (1561-1627), corrompió la Poesía lírica creando la escuela culterana, e inició una decadencia lamentable. En el siglo XVIII, nuestros poetas se alimentaron de imitaciones extranjeras y crearon un lirismo artificioso y frío. Meléndez Valdés (1754-1817), Fray Diego González (1733-1794), Forner (1756-1793), Cienfuegos (1764-1809), Cadalso (1741-1782) y los dos Moratines (Nicolás, 1797-1780; Leandro, 1760-1828), son los únicos poetas de aquella época dignos de mención.

En Portugal se distinguieron Sáa de Miranda (1494-1558), Ferreira (1528-1569), el cantor popular Bandarra, Camoens, Faria Sousa (1590-1649), la poetisa Violante de Ceo (1601-1693), Antonio Diniz da Cruz (1730-1811), Francisco Manuel de Nascimento (1734-1819), y Barbosa Bocaje (1736-1805).

El siglo en que la Lírica ha llegado a su apogeo es el XIX. El predominio que en él ha alcanzado el sentimiento individual, la crisis laboriosa que atraviesa, la libertad proclamada en los dominios del Arte, explican cumplidamente este hecho. La Poesía lírica de nuestro siglo es eminentemente subjetiva y reviste los más variados caracteres. Creyente y escéptica, llena a la vez de esperanzas y de abatimientos, oscilando entre opuestos ideales, presa de encontrados sentimientos, filosófica a veces, rindiendo otras apasionado culto a la forma, ni se somete a reglas fijas ni se inspira en un solo ideal. Su tendencia constante es cantar lo humano más que lo divino y enaltecer la naturaleza más que en los pasados tiempos, tratando a la vez de expresar las más íntimas profundidades de la conciencia. Ostenta, por punto general, una espontaneidad que la aproxima a la Lírica popular y muéstrase muy subjetiva en los pueblos del Norte y con tendencias objetivas en los latinos.

En este siglo se han distinguido en Alemania como poetas líricos Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Ruckert (1788-1866) Koerner (1791-1813), Federico Schlegel (1772-1829), Chamisso (1781-1838), Geibel, Lenau (1802-1850), Platen (1796-1835), Hoffmann de Fallersleben, Hartmann, Freiligrath y otros menos importantes. Muchos de estos poetas se han dedicado a la poesía patriótica; otros han cantado el amor y la naturaleza; otros son humorísticos como Heine. El sentido romántico domina en casi todos ellos.

Inglaterra ha tenido en nuestros días un gran florecimiento lírico y ha fundado la escuela escéptica, habiendo cultivado además la romántica y la que recibió el nombre de Lakista, que se inspiraba en los encantos de la naturaleza. Lord Byron, Moore (1780-1832), Wordsworth, jefe de los lakistas (1770-1850), Southey (1774-1843), Coleridge (1770-1834), Shelley (1793-1822), Walter Scott (1771-1832), Tennyson, son los más ilustres representantes de la Lírica inglesa. A ellos puede unirse el norte-americano Longfellow.

Fecunda en grandes poetas ha sido también la Francia en el presente siglo, señalándose entre ellos los pertenecientes al movimiento romántico iniciado allí por Víctor Hugo, uno de los poetas más inspirados, originales y fecundos de nuestros días. Lamartine (1790-1869), Alfredo de Musset (1810-1857), Delavigne (1794-1843), Béranger (1780-1857), que ha

cultivado la Poesía popular, Vigny (1798-1864), Sainte-Beuve (1804-1869), Barbier, Coppée y otros muy notables constituyen una brillante pléyade de ingenios que han levantado a grande altura la Lírca francesa.

También Italia ha tenido un gran florecimiento lírico, inspirado por la idea patriótica, la religión y el amor, y también por un amargo escepticismo subjetivo. Los principales representantes de la Lírca italiana contemporánea son: Monti (1754-1828), Ugo Fóscolo (1778-1827), Manzoni (1784-1872), Leopardi (1798-1837) y otros no menos notables.

Inspirada en los comienzos del siglo por la idea patriótica, imitadora después del escepticismo de Byron, del romanticismo de Víctor Hugo y del subjetivismo alemán, la Poesía lírica se ha desarrollado en nuestros días con notable esplendor en España. El movimiento lírico lo inician Quintana (1772-1857), Arriaza (1770-1837), Gallego (1777-1853) y Lista (1775-1848); y lo continúan en varias direcciones, Espronceda, Pastor Díaz (1811-1863), el duque de Frías, Martínez de la Rosa (1789-1862), Tassara, López García, Monroy, Bécquer (1836-1870) y otros muy notables que no citamos, porque aun viven entre nosotros.

En Portugal se han distinguido en este siglo Almeida Garrett, Herculano, Castillo, el padre Macedo (1761-1831), Tomás Ribeiro, Mendes Leal y otros muchos muy importantes.

En los Países del Norte (Rusia, Polonia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Países Bajos) y en las dos Américas también se ha cultivado con éxito la Poesía lírica, principalmente en nuestro siglo. Inútil es decir también que en todos los países que hemos enumerado, la Lírca popular ha producido innumerables y bellísimos cantos.

Lección XLIV.

Géneros poéticos. -La Poesía dramática. -Su concepto. -Elementos objetivos y subjetivos que la constituyen. -La representación escénica. -Artes auxiliares de la Poesía dramática. -Caracteres especiales que ésta ofrece por causa de la representación escénica. -Influencia social de la Poesía dramática. -Cuestión acerca de la moral en el teatro.

Si atentamente nos fijamos en los géneros poéticos que llevamos expuestos, no nos será difícil reconocer que ninguno de ellos expresa y representa adecuada y completamente el complejo organismo de la vida humana. No es la vida, con efecto, una serie de hechos externos y objetivos, ni tampoco el desenvolvimiento sucesivo de los estados de la conciencia; no es un mero proceso psicológico ni un proceso exterior y mecánico; no se encierra en la idea y en la pasión, ni sólo en la acción; sino que todos estos elementos, se ofrecen unidos indisolublemente en una apretada trama de hechos interno-externos, subjetivo-objetivos y psico-físicos, cuyo enlazado concierto no logran representar completamente, en toda su verdad y con el relieve, y plasticidad necesarias, la Poesía épica ni la Lírca, reducidas: la una a la narración del hecho exterior, la otra a la expresión del interior estado de conciencia.

Refiere el poeta épico lo que han hecho los hombres, fijándose más en su acción exterior y objetiva, que en el proceso psicológico que en ella

se manifestó; pinta los caracteres de sus personajes por medio de una descripción, pero no haciéndolos producirse a nuestra vista en todos sus detalles, y considerándolos, más como factores del hecho que canta, que como objetos de un especial estudio; distraéndo de la pintura de los afectos, del análisis de los caracteres, de la detallada exposición del elemento psicológico, la grandeza de los sucesos, el estruendo de la vida exterior; y de esta suerte, asemejándose al historiador, retrata la vida colectiva, pero no la individual, que sólo le interesa en cuanto es elemento activo de aquella, y si presenta en acabada pintura el cuadro de la historia, no logra representar de igual modo el mundo de la conciencia.

Por su parte, el lírico sólo ve en el hecho externo el motivo que le incita a expresar el afecto que aquél despierta o la idea que inspira; atento a cantar su propia individualidad (aun cuando en ella refleja el sentimiento colectivo), cuídase poco o nada de expresar la vida social, a tal punto que a veces se encierra en lo puramente subjetivo, cual si para él no hubiera otro mundo que su propia persona; y su obra, por tanto, nunca es la expresión cabal de la vida humana en todos sus elementos.

La acción o la pasión, lo objetivo, o lo subjetivo, lo colectivo o lo individual: he aquí los términos opuestos, y, en cierto modo exclusivos y abstractos, en que se mueven la inspiración épica y la lírica. Es indudable que esto no es la representación exacta de la vida humana, que hay algo de abstracto, que hay alguna carencia de realidad en la expresión pura de lo objetivo o lo subjetivo, que no se dan aislados en la vida, y esta circunstancia es causa de que aparezca un género compuesto, superior a los anteriores, que expresa la belleza objetivo-subjetiva, la belleza de la vida humana, en que íntimamente se unen y componen los anteriores términos opuestos. Este género es la Poesía dramática (objetivo-subjetiva).

Es, en efecto, la Poesía dramática la expresión de la belleza objetivo-subjetiva, o mejor, de la belleza de la vida humana, mediante la representación de una acción que se manifiesta con todos los caracteres de la realidad. No expresa, por consiguiente, la Poesía dramática la belleza objetiva exterior, bien de las ideas, bien de los hechos, en forma expositiva o narrativa; ni tampoco la belleza interna subjetiva, la belleza psicológica; sino que expresa la belleza de la vida humana, en que lo subjetivo y lo objetivo se unen, representándola vivamente, poniéndola en acción, no simplemente exponiendo principios, pintando afectos o narrando

hechos, sino presentando ante el público, mediante el concurso de otras artes particulares, el cuadro mismo de la vida en toda su realidad, en todo su esplendor, con toda su viveza. De aquí que sea la Poesía dramática el más real, el más vivo, el más popular también de los géneros poéticos.

Hay, pues, en la Poesía dramática elementos objetivos y subjetivos indisolublemente unidos. Siendo el fondo de toda composición dramática un hecho de la vida humana, hecho que se presenta con los colores de la realidad ante el contemplador y que se realiza en tiempo y espacio, es la Poesía dramática objetiva, por cuanto representa hechos exteriores de la

vida humana. Pero en cuanto estos hechos se presentan como el resultado de las ideas y afectos de los sujetos humanos que los realizan, en cuanto bajo la acción exterior que afecta al sentido se encuentra la acción interna psicológica que afecta a la inteligencia, en cuanto la acción dramática aparece como la encarnación en el hecho del mundo interior de la conciencia, es la Poesía dramática subjetiva (149). Mas cómo quiera que estas dos fases de la Dramática se unen y compenetran de un modo indisoluble, resultando de su unión la belleza compuesta o dramática, caracterizada por la lucha y oposición de elementos que constituyen la vida y que es la belleza de la acción, la belleza del movimiento y de la lucha, la belleza humana por excelencia, la suprema belleza artística y literaria, es la Poesía dramática (objetivo-subjetiva) eminentemente compositiva, compleja y sintética.

La lucha, la oposición, el contraste constituyen, por tanto, la base de la Poesía dramática (150), siendo por esto sus principales recursos el juego encontrado de los afectos, la oposición de los caracteres humanos, la lucha constante entre todas las fuerzas y energías de la humana naturaleza. Donde no hay lucha no hay, por tanto, drama; donde la lucha es más encarnizada, la Poesía dramática encuentra mayores elementos de inspiración, y he aquí por qué razón es la Poesía dramática eminentemente humana, y porque el objeto del drama es siempre el hombre en lucha consigo mismo, con sus semejantes, con la naturaleza y, dadas determinadas concepciones religiosas, con la misma Divinidad. El hombre es, pues, el actor constante del drama, y cuando en éste intervienen actores de otro género (dioses, demonios, genios, etc.), o intervienen en inmediata relación con el hombre, o si por ventura figuran solos en la composición, revisten al punto los caracteres y manifiestan las cualidades propias de la humanidad. Tan profundamente humano es, en efecto, el drama, que la Divinidad sólo puede intervenir en él a condición de revestir la humana naturaleza.

Lo que da carácter más especial a la Poesía dramática es la forma que emplea para comunicar al público sus concepciones. No se contenta, en efecto, el poeta dramático con narrar la acción que constituye el asunto de su obra, sino que, apelando al auxilio de otras artes, la representa ante el público con todo el colorido y verdad posibles, de tal suerte que los hechos en que aquélla se desenvuelve se realicen ante el espectador en las formas ficticias de lo que se llama la representación escénica.

La forma de la obra dramática es siempre el diálogo. La acción no se refiere, sino que se representa. Un arte especial se encarga de hacerlo, presentando a los ojos del espectador, con toda la verdad posible, el hecho dramático. Artistas especiales se encargan de representar los personajes de la obra, interpretando sus sentimientos y caracteres, realizando los actos que el autor les atribuye, y pronunciando las palabras que pone en sus labios. El arte de representar por medio de la palabra y del gesto los personajes ficticios del drama, se denomina Declamación (151), y a él se une, para constituir la representación dramática, el de representar los lugares en que la acción se realiza, vestir adecuadamente a los actores, remedar ciertos fenómenos naturales, etc. Este arte se denomina escénico y a él contribuyen la Pintura, la Escultura, la Indumentaria, el Mueblaje, etc. La Música y el Baile suelen

también cooperar a la representación dramática.

Todas estas artes juntas componen el medio de manifestación de la Poesía dramática, la cual, según, esto, a la forma conceptiva (acción), a la expositiva (diálogo) y a la expresiva (lenguaje), une otra forma especial manifestativa, que es el complemento de todas éstas (la representación escénica). En tal sentido pudiera decirse que la Poesía dramática constituye un arte especial sintético, producto de la unión de un género poético con varias artes acústicas, plásticas e industriales.

Como es natural, esta condición especialísima de la Poesía dramática le da caracteres muy dignos de tenerse en cuenta, y que la distinguen por completo de todos los restantes géneros poéticos. Estos caracteres son los siguientes:

1°. Presentándose en la Poesía dramática los hechos de la vida humana que constituyen su asunto, no en la forma de un relato hecho por el poeta, sino en la de una viva y exacta representación de los hechos mismos, la Poesía dramática es el más plástico y realista de todos los géneros poéticos y aun de todas las Artes, pues no solo representa la realidad con toda la verdad que es propia de la Pintura, si no con mucha más, por disponer, no sólo del espacio, sino del tiempo y del movimiento. El Arte escénico (comprendiendo en él, no solo el drama y su representación, sino el decorado de la escena), es la más viva y cabal representación artística de la realidad que puede concebirse, y es, además, como un resumen de todas las Artes.

2°. Por tal razón, la Poesía dramática, no sólo proporciona a la inteligencia y a la sensibilidad los placeres propios de toda poesía, sino que agrega a ellos un placer especial que afecta principalmente a los sentidos y que se deriva de la representación escénica, considerada en sí misma y con abstracción del poema dramático. Este placer se funda en la satisfacción que a los hombres produce todo lo que sea recordar fielmente la realidad en el terreno del Arte y en el goce causado por la contemplación de las decoraciones, aparato escénico, etc., goce tan vivo en las personas incultas, que no pocas veces lo anteponen al producido por la obra dramática, y sólo por experimentarlo acuden al teatro (152). Además, como a la Poesía dramática se unen otras artes, cada una de ellas despierta una emoción estética especial en el público, que si bien no se confunde con la causada por el poema, puede contribuir en gran parte al éxito de éste (153).

3°. Esta complejidad de la emoción dramática es causa de que el poeta tenga que fijarse en un importantísimo elemento del éxito de su obra. Tal es lo que se llama el efecto escénico, esto es, la impresión, espiritual y sensible a la vez, producida juntamente por el poema y por su representación, y en la cual se reúnen el efecto poético y el plástico, pues el drama es a un mismo tiempo un poema y un cuadro. De aquí que muchas obras dramáticas que leídas gustan, desagraden en el teatro, por no haber atendido su autor a esto que puede llamarse efecto plástico o pictórico del drama.

4°. La circunstancia de representarse la obra dramática ante un público numeroso y heterogéneo que juzga por la impresión del momento, que acude al teatro impulsado por los móviles más diversos y dominado por los más opuestos criterios, que exige del autor todo género de emociones y

goces, y que decide inmediatamente el éxito de la obra; el hecho de hacerse la crítica de las producciones dramáticas, no por el juicio sereno y meditado de individuos aislados, sino por una colectividad que juzga en el acto y en el acto falla; la profunda y viva impresión que la obra causa en el ánimo del público congregado para verla representar, y otras circunstancias análogas, derivadas de la especial manera con que las producciones dramáticas son presentadas al público, son causa de que la Poesía dramática sea el más influyente y popular de todos los géneros poéticos, el que ejerce una acción más eficaz o inmediata en el público y el que mayores influencias recibe también de éste.

Si recordamos lo que en repetidas ocasiones hemos dicho (lecciones XXVI, XXVII y XXXI) acerca de la influencia de la Poesía en el público y, de éste en aquella, y tenemos en cuenta la naturaleza especial de la forma en que ante aquel se manifiesta la Dramática, fácil será reconocer la verdad del anterior aserto.

La mayor parte de las composiciones épicas y líricas se confían a la imprenta y son contempladas, no por las colectividades, sino por los individuos aislados.

Leídas en el silencio del gabinete, o a lo sumo en reducidos círculos, quizá su acción será más profunda que la del drama, por ser más constante y prestarse más la lectura que la audición a la meditación y el análisis (aunque también las producciones dramáticas se imprimen y leen), pero nunca será tan viva y enérgica como aquella. Un público ávido de sentir y de gozar y sometido a la extraña e inexplicable influencia que ejerce ese singular espíritu de las colectividades que, con ser la suma de los espíritus individuales, suele ofrecer cualidades y energías que en todos éstos, considerados separadamente, no se encuentran, está más dispuesto que los individuos aislados a influir en la producción artística que a su contemplación se ofrece y también a ser influido por ella. Una representación viva, gráfica, llena de relieve, de animación y de verdad, en la cual concurren a causar efecto todo género de artes, es asimismo el medio más eficaz de que la Poesía puede disponer para influir en el ánimo del público. La palabra del poeta, interpretada por el actor, recorre, como corriente eléctrica, todo el teatro, grábese con letras de fuego en la mente y en el corazón de los espectadores y causa en ellos impresión enérgica y profundísima. La idea trascendental, la lección moral, el sentimiento que en el drama se manifiestan, adquieren, por virtud de la representación, una fuerza extraordinaria. Encarnados en aquellos personajes, que no son vagas sombras cuyos hechos narra el poeta, sino entidades reales y vivas; en aquella acción que parece una palpitante realidad; moviendo todos los resortes e hiriendo todas las fibras del espectador, estos ideales y sentimientos toman carne y sangre, por decirlo así, y se graban profundamente en el ánimo del público, ayudados por la emoción que penetra en el espíritu y en los sentidos de éste. Todo se interesa y conmueve y goza en el espectador de la obra dramática, desde la inteligencia que sigue con afanoso interés la marcha del drama y admira la destreza del autor y analiza los caracteres de los personajes y adivina la idea que el drama encierra, hasta el corazón que ríe o llora, se estremece o regocija, dócilmente guiado por el poeta; desde la fantasía que se recrea en la contemplación de la concepción dramática y en las formas

bellísimas de que el artista ha sabido revestirla, hasta el oído que se deleita con los armoniosos versos o la rotunda prosa de la obra, y la vista que se goza en contemplar las maravillas del aparato escénico.

Emoción tan intensa y universal ha de ser necesariamente fácil camino para que la idea del poeta penetre hasta lo más hondo del alma del espectador.

Pero, de otro lado, el poeta que presenta su obra al público en las condiciones supradichas, no ha de estar menos dispuesto a dejarse influir por éste. Ganoso de su aplauso -que es en este género más halagüeño que en ninguno, por ser el poeta dramático el que más y mejor goza de las satisfacciones del triunfo-, no será maravilla que a conseguirlo lo sacrifique todo, siguiendo la conocida máxima de Lope de Vega:

Y escribo por el arte que

inventaron

los que el vulgar aplauso pretendieron:
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Pero aun sin llegar a este extremo de culpable degradación, es muy difícil que el poeta se sustraiga a las influencias del público y que no se deje imponer las ideas, los sentimientos y hasta las preocupaciones de éste. Y sin embargo, no pocas veces logra imponérsele, trazar a su gusto nuevos senderos y obligarle a adoptar las más peregrinas novedades: pero esto sólo es posible a los verdaderos genios, únicos que pueden desempeñar la alta misión de innovadores y sobreponerse al modo de ser de las muchedumbres.

Reflejo fiel y expresión exacta del estado social, la Poesía dramática ejerce, sin embargo, notoria influencia en éste, lo cual no implica contradicción, como lo demostramos al tratar en general de esta recíproca influencia entre el Arte literario y la sociedad (Lección XXVI). Pero la influencia que la Dramática ejerce ¿puede y debe ser, no sólo educadora, sino moral? ¿Puede también entrañar graves peligros? He aquí la cuestión gravísima acerca de la moral en el teatro, cuestión que podemos resolver fácilmente, recordando enseñanzas que en repetidas ocasiones hemos expuesto.

Negar la influencia moral del teatro fuera cerrar los ojos de la luz. No sólo la revelan los caracteres especiales que a la Dramática distinguen, sino la experiencia nunca desmentida de los siglos. El hecho mismo de que esta cuestión haya preocupado siempre a las sociedades y a los gobiernos, hasta el punto de ver éstos en el teatro una verdadera institución social, digna de la protección de las leyes, o también una escuela de inmoralidad merecedora de represión enérgica; la opinión casi axiomática de que el teatro es la escuela de las costumbres; los numerosos ejemplos que acreditan la influencia, ora benéfica, ora perniciosa, que en la vida social ha ejercido, prueban cumplidamente la verdad del hecho que nos ocupa. Pero importa determinar hasta dónde se extiende la influencia del teatro y a qué reglas ha de someterse para que sea provechosa.

Conviene afirmar ante todo que la influencia del teatro, con ser eficaz y profunda, rara vez es inmediata, y nunca consigue resultados por sí sola. El teatro nunca ha moralizado ni desmoralizado a un pueblo; lo

que ha hecho ha sido contribuir a este resultado en colaboración con otras fuerzas sociales. La Poesía dramática, como todo arte, no crea ideales, sino formas del ideal; y en tal sentido, de la idea moral o inmoral que lleva a la escena, no es directamente responsable, porque no es su autora. Cuando el poeta lleva a la escena una idea cualquiera, es porque esta idea vive ya en la sociedad; pero no porque la haya creado él. Es más; puede asegurarse que si el teatro es inmoral, es porque la sociedad participa de esta inmoralidad, pues en la escena no se produce ni acepta lo que en la sociedad no existe ni es aceptado. En tal sentido, no es el teatro el que desmoraliza la sociedad, sino ésta la que corrompe a aquél.

Además, por grande que sea la ilusión que la obra dramática produzca en el público, éste nunca olvida que lo que contempla es una ficción; lo cual basta para que la influencia de la obra no sea tan inmediata y decisiva como se piensa fuera candidez insigne imaginar que el tremendo castigo que en la escena recae sobre el culpable, puede aterrar a los que se hallan en el teatro. Si los hechos reales de este género no bastan a retraerlos de sus malos hábitos, ¿qué podrán hacer las ficciones escénicas? La acción moralizadora del teatro es indirecta y lenta; nunca tan decisiva como creen los que ven en él una escuela de las costumbres, en el estricto sentido de la palabra. Quizá la eficacia de la ficción dramática, es, en cambio, mayor cuando se trata de desmoralizar; porque el instinto perverso del hombre es de tal naturaleza, que aun siendo ficticio le causa deleite todo lo que pueda halagar sus malas pasiones.

Ahora bien; ¿está obligado el poeta dramático a encerrar en su obra una enseñanza moral? ¿Es el teatro un simple medio de educar a las muchedumbres en sanos principios y a fin tan alto debe sacrificarse todo? Repetidas veces hemos manifestado nuestra opinión acerca de este punto, refiriéndonos al Arte en general, y lo que entonces hemos dicho decimos ahora.

La Poesía dramática, como toda poesía, no tiene otro fin primero e inmediato que la realización de la belleza, y con llevarlo a cabo ha hecho todo lo que se lo puede exigir. Pero si a este fin acompaña un fin moral; si además de realizar lo bello, realiza lo bueno la obra dramática; si no sólo deleita, sino que enseña y moraliza, la obra ha adquirido una perfección más y será digna de mayor encomio. Teniendo en cuenta el extraordinario valor social y la gran influencia de este género poético, es indudable que la realización de un fin moral será en él condición más estimable todavía que lo es en otros géneros, y que la existencia de esta condición aumentará notablemente la importancia social (ya que no el valor estético) de la producción dramática.

Cierto es también que por las condiciones especiales de este género, por dirigirse a un público más numeroso y complejo que el que ha de contemplar y juzgar otras producciones, y por ser más peligrosa su influencia, el poeta dramático, si no está obligado a moralizar, lo está indudablemente a no hacer lo contrario.

No habrá, por cierto, de sujetar los vuelos de su inspiración a los nimios preceptos morales que algunos quisieran imponerle, absteniéndose de presentar en escena el mal o desenlazando todos sus dramas (contra lo que enseña no pocas veces la experiencia) con el consabido triunfo de la virtud y castigo del crimen, lo cual fuera tanto como hacer imposible la

tragedia; no deberá convertirse en predicador y esmaltar sus obras con soporíferos sermones; no habrá de reducirse a presentar en la escena virtudes incoloras sin carácter dramático; podrá, por el contrario, llevar a las tablas el mal en todas sus manifestaciones y aun darle el triunfo al desenlazar su drama; pero estará obligado a no enaltecerlo y darle tan simpáticos colores, que aparezca preferible a la virtud; si lo presenta triunfante, será de tal suerte que su victoria inspire más horror que inspiraría su castigo; si le da carácter estético, cuidará de que la belleza no resida en el mal mismo, sino en cualidades buenas que lo acompañen; y siempre se abstendrá de recrearse en la exhibición de lo repulsivo, de lo bajo y de lo torpe. Convertir el teatro en cátedra de deshonestidad y desvergüenza; buscar el aplauso halagando los más groseros instintos del público; sacar a la escena los aspectos más torpes de la naturaleza humana, es prostituir el Arte sin prestar servicio alguno a la belleza, que nunca se avino con la inmoralidad grosera y repugnante, ni tiene nada de común con las bajas manifestaciones de la sensualidad.

Lección XLV.

Elementos del poema dramático. -Su fondo o pensamiento. -De la trascendencia del pensamiento dramático. -Distinción entre el pensamiento dramático y la acción. -Asuntos en que puede inspirarse la Poesía dramática. -Del realismo y del idealismo en el teatro. -Del interés y del efecto en las producciones dramáticas.

Del concepto de la Poesía dramática expuesto en la lección anterior, se desprende que el poema dramático ha de encerrar siempre una acción humana, desarrollada en forma de diálogo. Infiérese de aquí que el poeta no manifiesta directamente en estas producciones sus ideas y sentimientos, y que su personalidad desaparece en ellas aun más que en los poemas épicos, pues ni siquiera es narrador de la acción que constituye su obra.

Esto no es obstáculo, sin embargo, para que el poeta dramático pueda expresar un determinado pensamiento en su obra. Lejos de ser así, la mayor parte de las producciones dramáticas entrañan una concepción moral, un pensamiento trascendental que se manifiesta en la misma acción. Este pensamiento constituye en tales casos el fondo de la obra, pues la acción, argumento o asunto de ésta es en realidad su forma imaginativa, la creación fantástica en que el poeta encarna su pensamiento (154).

En lo que puede llamarse fondo, idea o pensamiento del poema dramático, hay que distinguir diversos elementos. Cabe, con efecto, que la idea o concepción del drama se reduzca al conflicto de pasiones, ideas, intereses, etc., que éste ha de contener, o se extienda a la concepción de una tesis moral que el autor se proponga demostrar por medio de su obra; o lo que es igual, el pensamiento encerrado en una producción escénica puede ser simplemente dramático, o a la vez dramático y filosófico o moral. Si el poeta sólo se propone desarrollar un conflicto entre encontrados sentimientos (como el que determinó el acto heroico de Guzmán el Bueno), si sólo se fija en la fuerza dramática de un hecho o de un carácter, en su obra no habrá otra cosa que un pensamiento dramático representado en una acción; pero si quiere probar, por ejemplo, que la vida es un sueño o que

la desconfianza de la justicia divina conduce a la perdición del alma, imaginará una acción dramática, que sea como la prueba práctica y viviente de estas ideas, y producirá una obra como *La Vida es Sueño*, de Calderón, o *El Condenado por desconfiado*, de Tirso, en la cual el pensamiento dramático estará indisolublemente unido a una idea moral o filosófica. En este caso el drama tendrá trascendencia y a su valor estético añadirá un especialísimo valor moral.

No es requisito indispensable (aunque sí perfección señalada) del poema dramático esta dualidad de pensamientos. El Arte dramático no está obligado a ser trascendental ni docente. Cuanto hemos dicho en otra ocasión acerca del Arte docente puede aplicarse a la Poesía dramática. Lo que importa es que el poema dramático sea bello, interesante y conmovedor, aunque no tenga trascendencia alguna; pero tampoco ha de negarse que si la tiene habrá ganado mucho bajo el punto de vista de su influencia y de su importancia social.

Cuando al pensamiento dramático acompaña una concepción moral, lo más frecuente es que ésta preceda a aquél en el espíritu del poeta, y que la acción no sea otra cosa que la demostración de una tesis concebida a priori. Convendría, sin embargo, que no sucediese así; porque es fácil en tal caso, que acción, caracteres, diálogo, cuantos elementos hay en el poema, se sacrifiquen por el autor a la idea que intenta demostrar, y que la obra pierda en espontaneidad, verosimilitud y fuerza dramática cuanto gane en importancia moral o filosófica. Lo apetecible y recomendable en esto es que el poeta, sin atenerse directamente al aspecto trascendental de su poema, conciba ante todo un pensamiento dramático, que no sea la traducción fiel de un ideal preconcebido y el cual en todo caso no ha de preceder, sino seguir a la acción dramática, deduciéndose de ella sencilla y naturalmente. Los dramas no deben escribirse ad probandum; la idea moral que encierren no ha de ser idea-madre que los engendre, sino consecuencia que de ellos se derive. Y es tanto más digno de tenerse en cuenta lo que aquí decimos, cuanto que lo que a la mayoría de las gentes interesa en un drama, no es su pensamiento filosófico, sino su acción, en la cual, después de todo, es donde reside la principal belleza de la obra.

La acción no es el pensamiento dramático, sino la forma en que éste se encarna, el proceso en que se desenvuelve. En la acción comienza la verdadera creación artística, pues el pensamiento (sea puramente dramático o dramático-filosófico) está dado de antemano en la realidad. El poeta, con efecto, al elegir el asunto o argumento de su obra, al concebir el pensamiento dramático, no hace otra cosa que buscar en la realidad (efectiva o posible) hechos y personajes que se presten para ser llevados a la escena, o escoger en la Ciencia, en la Religión, etc., ideales, problemas, pensamientos que puedan constituir la tesis, el fondo de una obra dramática. En todo esto hay una elección, que puede ser intuitiva o reflexiva, provenir de la contemplación de un hecho que inspira al poeta un pensamiento dramático o de una meditación atenta sobre los problemas que puede plantear; pero no hay una verdadera creación artística. Ésta sólo comienza cuando el poeta encarna su pensamiento en una acción, cuando imagina sucesos y personajes, en suma, cuando crea formas fantásticas para manifestar su pensamiento. De esta distinción entre la acción y el pensamiento del drama se desprende una consecuencia, a cada paso

comprobada en la práctica, a saber: que puede haber en una producción dramática un admirable, bellísimo y trascendental pensamiento reflejado en una acción defectuosa, en cuyo caso la bondad del primero no basta para salvar la obra, o por el contrario, puede una acción encerrar un pensamiento de valor escaso, y no obstante, agradar la producción merced a los méritos de la primera. En la Dramática como en todos los géneros poéticos, la forma puede excusar las faltas de la idea; ésta, en cambio, rara vez es suficiente para disimular las imperfecciones de aquélla cuando son graves.

Como en la lección anterior hemos indicado, el asunto constante de la Poesía dramática es la vida humana en su doble aspecto interno-externo, psicológico-histórico. Pero con decir esto no se dice todo lo necesario, pues importa saber cómo ha de representar la vida humana el poeta dramático, a qué reglas debe someterse para elegir el asunto de sus obras.

Hay que tener en cuenta, ante todo, que en la vida humana lo que constituye el asunto propio de la Poesía dramática es la oposición, la lucha, los conflictos ocasionados por el choque de las ideas, pasiones o intereses de los individuos, lo cual no es toda la vida, aunque sí su parte más principal e interesante. A esto hay que añadir que tampoco son verdadero asunto de la Dramática las grandes luchas de la historia, los hechos de la vida colectiva, sino más bien los de la vida individual. El drama de la historia es asunto de la Poesía épica; el drama de los individuos lo es de la Dramática.

La principal fuente de inspiración de la Dramática es la pasión. Los conflictos, las luchas, los contrastes, los varios sucesos, trágicos o cómicos, dolorosos o risibles, de que la pasión es causa, son los verdaderos resortes de este género. Ciertamente que en las grandes luchas de pueblos contra pueblos, de ideales contra ideales, de civilizaciones contra civilizaciones, hay extraordinaria belleza y verdadera sublimidad en ocasiones; pero estos dramas de la historia, como los que la naturaleza ofrece, antes se prestan a la inspiración épica que a la dramática. El interés palpitante, la emoción profunda que la obra escénica ha de despertar en el público, no suelen ser el resultado de la contemplación de luchas tales. Ante la magnitud de las fuerzas que en ellas toman parte, ante la grandeza misma del hecho, los individuos desaparecen en cierto modo y con ellos el elemento subjetivo, propio de la Dramática. El hecho épico más asombra que conmueve; el hecho dramático lleva consigo interés palpitante, producido por el espectáculo de las pasiones individuales trabadas en apretado conflicto. Seguir paso a paso el desarrollo de estas pasiones y de los sucesos que su choque crea; interesarse por la suerte de los personajes; llorar o reír con ellos; llegar con el espíritu anhelante al temido o deseado desenlace y con él regocijarse o sentirse penetrado de horror y conmiseración: he aquí los goces del que contempla la representación de una obra dramática. ¿Qué hay de común entre esto y la marcha solemne y majestuosa de la acción épica, en que el individuo, o es factor oscuro de una fuerza colectiva, o a lo sumo personificación portentosa de esta fuerza?

Así es que, aun cuando el poeta dramático se inspire en la historia, busca en ella, no el drama colectivo que interesa al épico, sino los dramas individuales que en él pueden encerrarse. Julio César inspiraría a

un poeta épico un gran poema en que sólo se hallaran portentosas narraciones de grandes batallas; un dramático, por el contrario, se fijaría en su muerte para pintar el terrible conflicto librado en el alma de su matador Bruto entre el amor filial y el fanatismo republicano.

Por eso los dramas en que no hay verdadera lucha de pasiones individuales, en que sólo se trata de representar los grandes hechos de la historia, ni ofrecen verdadero interés dramático, ni son otra cosa que epopeyas escritas en diálogo. Por eso también, en los dramas históricos, lo que al público interesa principalmente son las pasiones de los personajes más que los hechos que realizan, a menos que por circunstancias especiales (en los dramas patrióticos, por ejemplo), éstos puedan despertar un interés que siempre tiene que ser robustecido, sin embargo, por una acción de carácter individual.

La base de toda concepción dramática, por tanto, ha de ser un interesante conflicto de pasiones individuales (155), y la primera regla a que ha de sujetarse el poeta al elegir asunto, es que éste pueda encerrar un conflicto de este género; lo cual no es tan fácil y sencillo como a primera vista parece, pues ni en todos los hechos de la vida se hallan semejantes conflictos, ni éstos poseen siempre la fuerza o interés que son necesarios para el caso.

Es muy frecuente, sin embargo, en los autores incurrir en lamentables equivocaciones al elegir asunto, por la errónea idea de que todos los hechos y personajes importantes sin materia apropiable para una acción dramática, confundiendo así los asuntos dramáticos con los épicos. Sobre todo en los poetas que se inspiran en la historia, este error es frecuentísimo, y no pocas veces sacan a las tablas personajes históricos de gran importancia, pero que no se prestan a ser protagonistas de una concepción dramática. Dar reglas para evitar estas equivocaciones es punto menos que imposible; puede decirse, sin embargo, que todo hecho histórico que no entrañe un interesante conflicto de pasiones individuales, y todo personaje de igual género que no haya sostenido luchas poderosas con los demás hombres, o en cuya conciencia no se hayan trabado combates importantes, no son adecuados para la escena. Así, los caracteres estáticos y contemplativos, los espíritus inflexibles que sin vacilación caminan a un fin o sin obstáculo lo alcanzan, las almas puras en que jamás ha tenido entrada el mal, son tan inadecuados para la escena, como los hechos heroicos y extraordinarios que no han dado lugar a verdaderas luchas de pasiones. Importa notar además, por lo que a los hechos históricos atañe, que cuanto más grandiosos sean, menos condiciones dramáticas tienen, por la dificultad de encerrarlos en los límites de un drama.

Los hechos y personajes extra-humanos tampoco son adecuados a la índole del poema dramático. Las composiciones alegóricas en que toman parte seres sobrenaturales o figuras simbólicas y abstractas, en realidad más son épicas que dramáticas, y la intervención de lo divino en el drama siempre ofrece serias dificultades, por ser necesario revestirlo de caracteres humanos que no le cuadran y que en cierto modo lo desfiguran y profanan. Sólo como recurso, y con gran parsimonia, puede lo sobrenatural utilizarse en el teatro; pero si el drama religioso o fantástico ha de ser interesante, habrá de fundarse necesariamente en pasiones humanas (156).

Tanto es así, que cuando a la escena se han llevado personajes sobrenaturales, siempre se les ha presentado con aspecto humano, como se observa en las tragedias griegas y en los dramas religiosos y fantásticos de la época moderna.

El poeta dramático debe inspirarse constantemente en la realidad. Ya hemos dicho en la lección anterior, que la Dramática es el más realista de los géneros poéticos, y no puede menos de serlo. Un arte que apela a todo linaje de recursos para presentar sus producciones con toda la verdad posible y que no se contenta con referir los hechos, sino que los representa viva y plásticamente ante el espectador; un arte que se inspira en la vida humana y reproduce sus hechos, sus dolores, sus ridiculeces, con la mira de deleitar al espectador y también con la de proporcionarle útiles y moralizadoras enseñanzas, no puede menos de ser acabada y exacta representación de la realidad. Si no lo fuera no cumpliría con sus fines; no interesaría, porque sólo se interesa el hombre por caracteres verdaderos, por sucesos verosímiles y por pasiones que quepan en lo humano; por la misma razón no conmovría tampoco y sus propósitos moralizadores no se realizarían, porque no puede ser eficaz una lección moral fundada en hechos imposibles.

Cuanto hemos dicho en el tratado de la belleza acerca del realismo y del idealismo en el Arte, puede aplicarse a la Dramática, teniendo en cuenta que por las razones dichas, en este género predomina siempre (o al menos debe predominar) el elemento realista. La primera condición de un drama es que los hechos que desarrolle sean verosímiles, que las pasiones que en él se manifiestan se den en lo humano, que los personajes piensen y sientan, obren y hablen como todos los hombres. La verosimilitud (no solo material, sino moral) es, pues, cualidad indispensable de toda producción dramática.

¿Quiere decir esto que el poeta dramático haya de renunciar a toda inventiva y copiar servilmente y sin idealización alguna la realidad? Ningún crítico serio ha sostenido jamás semejante cosa. Libre es el poeta de concebir argumentos y representar hechos que nunca fueron efectivos, con tal de que sean posibles; pero obligado está asimismo a elegir dentro de los hechos y personajes reales aquellos que mayor belleza y mayores condiciones dramáticas ofrezcan, a prescindir de lo feo y lo repugnante o admitirlo sólo como sombra de su cuadro, a embellecer la realidad por los procedimientos expuestos en otras ocasiones, ora aumentando sus bellezas, ora oscureciendo y dejando en la sombra sus imperfecciones, ora reuniendo en un tipo ideal todo género de excelencias; pero nunca ha de olvidar que su modelo es la humanidad, con su mezcla de vicios y virtudes, de bellezas y deformidades, de grandezas y pequeñeces, y que no ha de reproducirla tal como debiera ser, sino tal como es, dando sin duda, el predominio a lo bello y a lo perfecto, pero dando también su lugar a lo imperfecto, aunque deteniendo su pintura en los límites que lo separan de lo horrible, lo torpe y lo repugnante (157).

Copiar servilmente, sin regla ni criterio todo lo real, sea o no bello, sea o no dramático, o por el contrario, forjar una humanidad y una historia fantásticas, por ceder a las sugerencias de un exagerado idealismo, son dos errores igualmente graves y de que debe apartar el poeta dramático. La naturaleza embellecida, la verdad idealizada, la

realidad libremente imitada por el genio, he aquí lo que debe constituir la fuente de inspiración de la poesía dramática.

La vida real ofrece de suyo sobrados incidentes bellos y dramáticos para que esta limitación no sea verdadero obstáculo a la libre iniciativa del poeta. El dramático que para interesar y conmover al público necesita prescindir en absoluto de lo racional y verosímil y forjar a su capricho hechos y personajes que ni existen ni pueden existir, dista mucho de ser un verdadero genio. El secreto del Arte es causar la emoción que a la belleza ideal acompaña sin traspasar los límites de la realidad.

Al escoger su asunto el poeta dramático, no ha de contentarse con que sea real, sino que debe aspirar a que sea interesante y conmovedor. Preciso es para esto que la concepción dramática entrañe un conflicto de tal naturaleza que excite poderosamente el ánimo del espectador, suspendiendo su atención, conmoviendo su sensibilidad y cautivando su fantasía. La verdad con que esté pintada en el drama la naturaleza humana, la fuerza de las pasiones, el colorido de los sucesos, el movimiento de la acción, la importancia del problema psicológico o social que ésta encierre, son los elementos que principalmente contribuyen a que el drama sea conmovedor e interesante. Cuando merced al concertado juego de todos ellos se produce en el público la mezcla singular de emoción y sorpresa que se llama efecto dramático, la obra habrá realizado el sumo grado de la perfección artística. Pero este efecto no ha de ser el único objetivo del poeta, ni a él ha de sacrificarlo todo, incluso los principios del Arte. El efecto se consigue a veces fácilmente a fuerza de inverosimilitudes y absurdos; pero este efecto arrancado a la sorpresa y a la irreflexión del público, nunca es legítimo. Lograr el efecto sin mengua de la belleza y de la verdad, es el privilegio del genio y la cima de la perfección.

Importa mucho que al buscar el efecto y el interés no pierda de vista el poeta el carácter estético de su obra. La emoción que ésta ha de producir debe ser siempre estética, esto es, nacer ante todo de la contemplación de lo bello, y a esta emoción han de subordinarse todas las demás que la acompañen (la risa, el llanto, el terror, etc.) Si el poeta quiere que el público se regocije y ría, no ha de ofrecerle torpes bufonadas, sino bellas y decorosas manifestaciones de lo cómico artístico; si intenta arrancarle lágrimas, no ha de conseguirlo con afeminadas sensiblerías; si se propone excitar el terror trágico, no ha de confundir la emoción del alma con la de los nervios y presentar horribles y repugnantes espectáculos que causen más daño y espanto que deleite. La barrera que separa al efecto e interés legítimos dentro del Arte, de los que no lo son, se muestra fácilmente en Shakespeare. En Hamlet, Macbeth, Otelo, el terror trágico llega a su colmo, sin traspasar los límites del Arte; en cambio, las horribles y repugnantes escenas de Tito Andrónico (158) chocan con los preceptos artísticos y son la negación de lo bello. Interesar al público con los lances inverosímiles de una acción intrincada y laberíntica; causarle efecto con torpes bufonadas o sangrientos y horrorosos espectáculos son, pues, verdaderos pecados contra el Arte (159).

La principal y más legítima fuente de interés y de emoción en el género que estudiamos es, sin duda, la fuerza del conflicto dramático, sea trágico o cómico. El interés y el efecto que residen solamente en los

variados lances de la acción, son notoriamente inferiores a los que se fundan en el íntimo drama que se desenvuelve en la conciencia de los personajes, y de que es traducción el drama exterior. En los grandes autores trágicos y cómicos siempre se observa que no tanto atienden a la complicación de la acción, como a la fuerza dramática del conflicto moral, logrando no pocas veces interesar y conmover profundamente con una acción en extremo sencilla. El poeta dramático debe, con efecto, fiar más en el corazón que en la fantasía de los espectadores; que no hay emoción profunda ni efecto duradero si de aquél no arrancan. Y debe, sobre todo, cuidar de que la verdad con que estén pintados los caracteres y la situación de los personajes sea tal, que por ellos se interese el espectador; pues no hay medio más seguro de excitar el interés y conseguir el efecto, que identificar al público con los personajes del drama, y esto sólo se consigue haciendo que en cada uno de éstos vea aquél el eco de su propio sentimiento. O lo que es igual, no hay producción dramática interesante y conmovedora sino es profundamente humana y verdadera, sino es una realidad viva y palpitante, iluminada por los resplandores de la inspiración poética y penetrada por aquel caluroso y simpático sentimiento que siempre halla eco en el corazón de los espectadores.

Lección XLVI.

Elementos del poema dramático. -La acción. -Sus condiciones. -Los personajes. -Plan del poema dramático. -El diálogo, el estilo, el lenguaje y la versificación en el poema dramático.

La concepción dramática no tiene, como hemos dicho, más forma que la acción, es decir, la serie de sucesos en que se desarrolla un conflicto de pasiones (y de ideas e intereses exaltados hasta la pasión) planteado entre los personajes imaginarios que el poeta concibe. La base de la acción dramática es el conflicto moral y aquella ha de aparecer, por tanto, no como una serie de hechos puramente externos, y en cierto modo extraños a los personajes, sino como el resultado lógico y necesario de las pasiones, ideas y propósitos de éstos. El elemento psicológico y el histórico han de caminar siempre juntos en ella, siendo el segundo el resultado, la consecuencia, la encarnación material del primero, y concertándose ambos de tal suerte que ni la acción predomine hasta el punto de ahogar todo elemento psicológico, ni éste oscurezca por completo la necesaria objetividad del drama, que siempre ha de ser objetivo-subjetivo. Cuando así no sucede, cuando circunstancias completamente ajenas a la voluntad de los personajes determinan la marcha y desenlace de la acción, el drama se convierte en cierto sentido en composición épica. Tal sucedió en el teatro griego, donde la idea de la fatalidad privó de verdadero carácter dramático a la tragedia, y tal acontece en todas las producciones escénicas en que interviene lo maravilloso. El único agente de la acción dramática ha de ser, por tanto, la voluntad humana (160).

Con arreglo a lo indicado en la lección anterior, la acción dramática ha de ser verosímil, interesante y conmovedora.

La verosimilitud de la acción dramática es condición que se deriva de

la necesidad de que ésta se conforme con lo real. Pero la realidad exigida al drama no va más allá de lo posible; esto es, no se requiere que los hechos representados en aquél hayan acaecido efectivamente, ni que los personajes que en él toman parte hayan existido, sino que sean posibles lo uno y lo otro. La verosimilitud es absoluta o relativa. La absoluta consiste en la conformidad de la acción con las condiciones de la vida humana y se cumple con que tanto las ideas y afectos de los personajes, como sus hechos, estén dentro de lo posible, esto es, no contraríen las condiciones de nuestra naturaleza. La verosimilitud relativa consiste en que además de ser verosímil la acción considerada en sí misma y sin relación a condiciones históricas, lo sea también en esta relación, conformándose con las condiciones de la época y lugar en que se verifique, pues no basta que el hecho sea posible en lo general humano, sino también en lo histórico-temporal; no basta que conforme con las condiciones generales de la naturaleza humana, sino con las peculiares de cada siglo y pueblo. Puede haber, en efecto, ideas, pasiones, hechos que, sin repugnar a la naturaleza humana, repugnen a las condiciones de un pueblo determinado y esto es precisamente lo que hay que evitar. Cuando, conservándose la verosimilitud absoluta, se olvida la relativa, es fácil incurrir en anacronismos de tiempo o de espacio. Cométese anacronismo de tiempo, cuando se atribuyen a los personajes de una época determinadas ideas, sentimientos o hechos propios de otra muy distinta, y anacronismo de espacio, cuando se atribuye a un pueblo o raza lo que es propio de otro diferente, e impropio de él. Estos anacronismos pueden cometerse en lo principal como en lo accesorio, en las ideas y afectos más íntimos como en las costumbres menos importantes, en la acción misma como en sus detalles, en el Arte dramático como en sus auxiliares; por ejemplo, en las decoraciones, trajes, muebles, etc (161). La verosimilitud absoluta debe, pues, ir acompañada de la relativa y ésta de aquella. Ambas son indispensables, si bien la primera es más esencial aún que la segunda.

La verosimilitud no ha de limitarse a que los hechos sean posibles, sino que requiere además que su enlace y desarrollo sea natural y lógico, pues una serie de hechos posibles, ligados entre sí de un modo absurdo, no constituye una acción verosímil. El espectador no tolera que en el drama se falte a la lógica y al orden natural de los sucesos y de poco sirve que éstos y los caracteres sean verosímiles, sino lo es la trama de la acción. Por eso el autor dramático debe fijarse mucho en los recursos de que se sirve, esto es, en los incidentes que emplea para ir desarrollando la acción de su obra, pues si no son verosímiles, el drama será un edificio construido sobre arena, y todas las bellezas que ostente serán ineficaces para ocultar tamaño defecto.

Para que la acción dramática sea interesante y conmovedora, ya hemos dicho en la lección anterior que ha de citar basada en un verdadero conflicto de pasiones. Pero esto no basta; es necesario además que haya en ella lo que se llama situaciones, esto es, momentos críticos de la acción en que ésta llega a un alto punto de interés y causa vivo efecto en los espectadores. La situación dramática se determina casi siempre por un suceso que cambia la posición de los personajes, por un incidente que complica la acción, por la aparición de nuevos elementos que en ella se introducen. Para que la situación dramática produzca verdadero efecto, es

menester que esté motivada naturalmente por el curso de los sucesos, que no sea demasiado inesperada, ni tan preparada tampoco que no sorprenda al espectador, y que dé lugar a una verdadera explosión de afectos en los personajes. La sucesión de situaciones (no siendo excesiva), el gradual interés y fuerza de las mismas, la complicación creciente de la acción, el movimiento incesante de ésta, son los elementos que más contribuyen a que el interés no decaiga y la atención del espectador no desfallezca. El autor dramático debe cuidar, además, de dos cosas esencialísimas, a saber: de que nunca deje de experimentar emociones el público (pero procurando diversificarlas en lo posible), y de que siempre tenga algo que adivinar en la marcha de la obra; pues si el público sabe de antemano todo lo que va a suceder en el teatro, es imposible que se interese por el drama.

Condición importantísima de la acción dramática, que en esto sigue la ley común de toda obra poética, es la unidad con variedad, sin la cual no habría belleza. Pero si bien la variedad de la acción ha de llevar consigo, como es natural, la existencia de episodios, la libertad en su empleo no puede ser tan grande en la obra dramática como en el poema épico, por causa de su menor extensión. La acción dramática debe ser por tanto mucho más sencilla que la del poema épico, mucho menos abundante en episodios.

La unidad de la composición dramática se muestra en la unidad de su pensamiento y de su acción. Un solo pensamiento, una sola acción, un solo fin, un solo protagonista, (aunque en esto cabe cierta libertad), tal es la fórmula a que la composición debe sujetarse.

Los preceptistas de la llamada escuela clásica exigían además de la unidad de acción las unidades de tiempo y de lugar, ordenando que la acción no durara más de 24 horas y que pasase en un mismo lugar sin que hubiera cambio alguno de decoración.

Fundaban su aserto en la autoridad de los antiguos preceptistas y de los antiguos modelos sin tener en cuenta que aquellos preceptos se justificaban por las especiales condiciones del teatro en los tiempos clásicos, y además que la mayor parte de los trágicos griegos no observaron semejantes unidades. Apoyábanse también en la verosimilitud, suponiendo que repugnan al espectador como inverosímiles los cambios de lugar, las mutaciones de decoración y la gran duración de la acción; argumento que fácilmente se refuta observando que una vez aceptada por el espectador la principal inverosimilitud de la representación, que es la representación misma, una vez dispuesto a imaginarse que son verdaderos aquellos ficticios sucesos, su fantasía se dobllega a aceptar inverosimilitudes mucho menos importantes, como las relativas al tiempo y al lugar. Por otra parte, cada hombre lleva en su fantasía un tiempo ideal y libre distinto del tiempo de la naturaleza y con arreglo a él mide la acción dramática; y por lo que respecta a los lugares en que el drama se desenvuelve, hay que advertir que para hacer aún menos violentas las variaciones de lugar, que no sólo no repugnan al espectador, sino que le agradan, proporcionándole el placer de ver buenas decoraciones, se divide la obra en actos y cuadros y en los entre actos se cambian las decoraciones, de suerte que la ilusión es completa.

La puerilidad de estos escrúpulos retóricos se comprueba con la observación constante de que el público nunca se acuerda de tales

unidades, cuyo riguroso cumplimiento sólo conduce a encerrar en moldes estrechos la inspiración del poeta, a hacer en extremo sencillas las acciones dramáticas y a originar graves inverosimilitudes que se observan en la mayor parte de las obras que han obedecido a estos preceptos. La regla en este punto es muy sencilla: el tiempo que dura la acción ha de ser todo el que ésta necesite para desarrollarse, sin incurrir, empero, en extremas exageraciones; y los lugares han de ser tantos como sean necesarios, cuidando, sin embargo, en lo posible, de que no sea incesante el cambio de decoración y, sobre todo, de que no se verifique nunca a la vista del público (162).

La acción dramática se divide en tres partes, denominadas exposición, nudo y desenlace. En la primera se manifiestan los antecedentes de la acción, los hechos pasados que la motivan, la situación, carácter y relaciones de los personajes, en suma, se plantea el problema que se ha de desarrollar en la obra. Iniciada la acción, suscitado el conflicto dramático, vanse agolpando los acontecimientos, desarrollándose las pasiones, complicándose los sucesos, y en esto consiste el nudo. Por último, el conflicto termina, el problema se resuelve y la acción concluye, con un hecho decisivo y final a que se llama desenlace. La exposición no debe ser narrada, sino realizada, es decir, mostrada por los mismos hechos, y extremadamente clara. La acción es la que debe manifestar los caracteres, designios y situación de los personajes. La exposición por medio de monólogos, confidencias, etcétera, debe excluirse por completo; pues nada hay más inverosímil y que demuestre mayor pobreza de recursos en el autor. Importa también que la exposición sea breve, pues fatiga al espectador en caso contrario.

El nudo debe ser complicado e interesante y abundar en situaciones dramáticas, efectos escénicos y peripecias (cambios repentinos en la situación de los personajes). Su complicación ha de ir aumentando al paso que la acción se desenvuelve, hasta llegar al punto extremo en que es necesario e inevitable el desenlace. Pero esta complicación no ha de ser exagerada, pues las obras en que hay un confuso hacinamiento de inextricables sucesos, las que fían su éxito al enredo y a la intriga, fácilmente llegan a hacerse incomprensibles, con frecuencia pecan de inverosímiles, y al cabo concluyen con la paciencia del espectador.

Al desarrollar el nudo o trama de la acción, el poeta dramático ha de dar muestras de que posee lo que se llama destreza escénica o conocimiento del teatro. Esta cualidad, hija de la práctica, tanto como de la discreción y del ingenio, es la que da al poeta el acierto necesario para calcular los efectos, preparar hábilmente las situaciones, sorprender e interesar al público, ocultarle el desenlace de la obra y conducirlo anhelante y fascinado hasta el final, sin que desmaye nunca su atención. El autor, que posee este don precioso, que la teoría no puede dar, se libra de tener que apelar a recursos falsos o gastados, de que el público descubra el hilo de la trama y adivine el desenlace, y de que su obra perezca por falta de verosimilitud o de interés.

No hay nada más difícil que conducir felizmente la trama de una acción dramática. Las exigencias de la verosimilitud, las trabas que imponen al poeta la corta extensión que ha de tener su obra y los límites en que ha de moverse para cambiar el lugar de la acción, son otros tantos

obstáculos para el buen resultado de esta empresa. Justificar todos los sucesos que se van realizando, motivar las entradas y salidas de los personajes, producir efecto sin apelar a recursos ilegítimos o vulgares, impedir que quede en la trama un sólo cabo suelto, son dificultades tan extraordinarias, que bien puede decirse (sin contar con los demás requisitos de toda composición dramática) que producir un drama perfecto es uno de los esfuerzos más poderosos del ingenio humano.

El desenlace, que casi siempre contiene una peripecia, no ha de ser violento ni previsto de antemano, sino natural, lógico y a la vez inesperado. Cuando el desenlace es desgraciado se llama catástrofe, debiendo tener en cuenta que para ser desgraciado no necesita ser sangriento. En este último caso es conveniente que no sea repugnante, aunque sí terrible, siendo regla general que nunca tengan lugar a la vista del público escenas espantosas. No quiere decir esto que la muerte violenta quede por completo excluida de la escena, lo cual, en muchos casos, no sería posible y privaría de interés a la acción, pero sí que los hechos repugnantes no deben pasar a la vista del espectador. El asesinato, el suicidio, el duelo, cuando no se verifican de un modo cruel y bárbaro, pueden admitirse en la escena siempre que de ellos no se abuse; pero la muerte natural, las agonías dolorosas, ciertos géneros repugnantes de muerte violenta y sobre todo los tormentos y suplicios, jamás pueden ser tolerados en el teatro.

Elemento importantísimo del poema dramático son los personajes. Si el drama ha de ser interesante y conmovedor, es necesario ante todo que represente fiel y bellamente los caracteres humanos. La acción exterior, la trama de los sucesos es relativamente secundaria si se la compara con la acción interior, con el íntimo drama que se desenvuelve en la conciencia de los personajes. Ciertamente que sin acción no hay personajes y viceversa; cierto que el poema dramático no es puramente subjetivo, ni ha de reducirse a un estudio psicológico; pero no lo es menos, que lo que verdaderamente despierta el interés y causa la emoción en el público son las pasiones y los caracteres, cuya oposición y conflicto constituye la acción.

La creación de caracteres es el grado supremo de perfección de la Poesía dramática, y también su mayor dificultad. Imaginar una acción enredada, interesante y bien conducida no es muy ardua empresa; el intento verdaderamente atrevido es reproducir con verdad e idealidad los caracteres humanos y llevar a las tablas los íntimos dramas de la conciencia. Por eso los grandes genios dramáticos se distinguen principalmente por la creación de caracteres, y por eso esta condición resplandece en todas las producciones dramáticas que alcanzan la inmortalidad.

La condición capitalísima del personaje dramático es que sea a la vez individual y general, o lo que es lo mismo, que sea juntamente un tipo y un carácter. Concentrar en un tipo ideal un conjunto de cualidades comunes a muchos individuos, de tal suerte que sea la acabada personificación de un aspecto de la humana naturaleza; y al mismo tiempo darle un carácter, una fisonomía individual tan acentuada, que con ningún otro se confunda, he aquí el grado supremo de la perfección en la creación de caracteres. Pocos son los poetas dramáticos que han llegado a conseguirlo; pero en las

obras de los verdaderos genios cumplidamente se manifiesta esta condición.

El Otelo, de Shakespeare, por ejemplo, es la personificación más cabal de los celos; es el resumen de todos los celos posibles; es esta pasión encarnada en un individuo. Y sin embargo, ¿dónde hay un carácter más singular que el suyo? ¿Dónde una individualidad más acentuada y poderosa? De todo celoso se dice que es un Otelo; pero no hay ninguno que sea igual a él. Otro tanto pudiera decirse de nuestro Tenorio y de otra multitud de creaciones análogas.

Realizar esta íntima unión de lo individual y lo genérico en el personaje dramático, no es ciertamente exigible a todos los poetas; bastará con que sepan siquiera trazar caracteres, esto es, individualidades bien determinadas y llenas de vida; teniendo en cuenta que es preferible limitarse a esto que intentar, sin el genio suficiente, la creación de tipos genéricos, que no son otra cosa que personificaciones abstractas, incoloras y sin alma, ideas que se mueven en las tablas, más que verdaderas personas humanas.

Los personajes dramáticos han de ser interesantes. El interés que inspiren puede nacer de la situación en que se hallen colocados en el drama o de sus cualidades personales. Esto último es de todo punto indispensable, pues cualquiera que sea la situación en que se halle colocado el personaje, difícilmente interesará al público si nada ofrece su carácter de notable. Este interés personal se debe a la fuerza de la pasión que anima al personaje y a la suma de energía que despliega en la acción. Los caracteres fríos, inertes, pasivos, por virtuosos que sean, no interesan; la simpatía sólo se despierta cuando el personaje lucha con denuedo y constancia. Tan cierto es esto, que un personaje malvado y repulsivo puede interesar tanto o más que uno virtuoso, si éste no es enérgico y aquél sí.

El carácter, además, ha de estar muy acentuado, ha de distinguirse de todos los que concurren a la acción y ha de ser sostenido, esto es, no desmentirse en el curso de la obra. No quiere decir esto que haya de ofrecer una consecuencia tenaz e inflexible, sin vacilación ni lucha. La inconsecuencia es un privilegio del hombre, según el dicho de Goethe, y raro es el carácter verdaderamente humano que alguna vez no vacila y duda. Es más; estas vacilaciones, estas inconsecuencias, rescatadas por una reacción poderosa de la voluntad, o perfectamente justificadas por la fuerza de la pasión o el peso abrumador de los acontecimientos, son las que verdaderamente interesan al público. Nada más dramático e interesante que los cambios de opinión de Segismundo en *La Vida es Sueño*, las dudas y vacilaciones de Hamlet y los combates que se libran en el alma de Guzmán el Bueno o de Marco Bruto.

Es condición recomendable (aunque no absolutamente imprescindible) que en el drama haya un protagonista, semejante al de los poemas épicos, y en el cual se reconcentre el interés de la acción. El carácter del protagonista debe sobresalir sobre todos los demás, aventajándolos en virtud, y cuando menos en pasión y en energía.

Los caracteres deben manifestarse por medio de la acción. Nada menos dramático que hacer que cada personaje describa el suyo o que otro se encargue de describirlo, sobre todo si resulta (como suele suceder) que ese carácter no se justifica. En la obra dramática todo debe manifestarse

por la acción, desde los caracteres de los personajes hasta el pensamiento del poeta.

Inútil es decir que los caracteres dramáticos han de bellos y que no es cierto, por lo tanto, que todo lo característico, sin excepción, quepa en el drama, como pretendía la escuela romántica. Tampoco lo es que todos hayan de ser morales, pues ya hemos dicho en repetidas ocasiones que el mal cabe dentro del Arte y hemos indicado con qué condiciones ha de representarse. Si en el teatro no tuviera cabida el mal en ninguna de sus formas, el Arte dramático sería imposible, pues sin la colisión entre el mal y el bien no se concibe ningún conflicto que pueda ser fundamento de un drama. Después de todo, la pasión (que es la base del Arte dramático), bajo el punto de vista de la Moral casi siempre es condenable, y en tal sentido, raro es el personaje dramático que no tiene algo de inmoral.

Un drama en que sólo tomaran parte hombres virtuosos sería insoportable; mejor dicho, no existiría, pues no habría base para concebirlo. De igual manera, una producción dramática cuyos personajes todos fueran perversos sería la negación de la belleza y constituiría el más desagradable de los espectáculos.

Hay, pues, que mezclar los personajes buenos con los malos, haciendo tan simpáticos a los primeros como aborrecibles a los segundos; pero haciendo a unos y otros interesantes y dramáticos, y cuidando de evitar dos graves errores, a saber: el de pintar virtudes incoloras y pasivas que no interesen, o virtudes intransigentes y hurañas que se hagan repulsivas, y el de convertir a los personajes perversos en exageradas caricaturas o monstruos repugnantes y anti-artísticos, o embellecerlos e idealizarlos de tal suerte, que el mal parezca más simpático que la virtud.

Como el poema dramático no puede tener la extensión del épico o de la novela, y además el poeta no puede describir detalladamente los caracteres, éstos han de presentarse con mucho relieve y pintarse con unos cuantos trazos enérgicos, fijándose en algunos de los puntos más culminantes que ofrezcan y haciéndoles afirmarse con gran energía en los momentos diversos de la acción, para que se vean claramente y se destaquen en el cuadro. Por razón también de las condiciones del poema dramático, el número de personajes ha de ser en él mucho menor que en el épico, pues de otra suerte es fácil dividir y distraer la atención del espectador y embarazar la marcha de la acción. Los personajes que en ésta intervengan han de ser los estrictamente necesarios, y nada más.

Como la obra dramática está destinada a la representación, tiene que sujetarse a las condiciones de ésta, y por tanto, su extensión ha de ser mucho menor que la del poema épico, debiendo además dividirse en varias partes, llamadas actos o jornadas, que por regla general no deben pasar de cinco. Los actos pueden también dividirse en cuadros para facilitar el cambio de decoraciones. El precepto clásico de que todo drama conste de cinco actos, ni más ni menos, es una verdadera puerilidad.

Cada acto debe encerrar un momento importante de la acción y terminar con una situación dramática, lo cual quiere decir que la división en actos no ha de ser arbitraria ni éstos han de terminar sin motivo alguno. Los actos se dividen en escenas, que se señalan por la entrada o salida de los actores y cada escena debe tener verdadero valor propio y constituir un todo que influya en la acción. Las entradas y salidas de los personajes

han de ser naturales y motivadas, aunque no es necesario que ellos indiquen los motivos.

La forma propia de la acción dramática es, como hemos dicho, el diálogo. La narración y la descripción sólo se admiten como elementos secundarios empleados con gran parsimonia. Con el diálogo se mezcla el monólogo, que cuando es muy breve se llama aparte. El monólogo o soliloquio es una exposición de afectos o propósitos hecha a solas por un personaje, inverosimilitud indispensable a veces para la inteligencia de la acción, pero de la cual no debe abusarse. El aparte es un monólogo breve intercalado en el diálogo. Ni el monólogo ni el aparte deben ser frecuentes ni extensos.

El diálogo ha de ser vivo, animado, interesante y acomodado a la condición y carácter de los personajes. Importa mucho que cada uno de éstos hable en el tono que le corresponda y con arreglo a su educación y manera de ser. No ha de estar salpicado el diálogo de sentencias y máximas, ni ha de servirse de él el autor para exponer a cada paso sus propios pensamientos o desarrollar la tesis que se propone demostrar en su obra, la cual ha de resultar de la acción misma, y no de lo que digan los personajes.

En el estilo y lenguaje dramáticos cabe gran variedad de tonos, desde el más elevado y solemne hasta el más llano y familiar. El poeta debe cuidar de apartarse de dos extremos: el lirismo exagerado y la demasiada llaneza, pues ni los personajes han de hablar un lenguaje afectado y pomposo que nadie habla, ni han de producir su pensamiento en términos tan vulgares que no sean artísticos. La verdad y la naturalidad son las condiciones capitales del estilo y lenguaje dramáticos, pero a ellas no ha de sacrificarse la belleza.

Por último, el lenguaje dramático puede ser rítmico o prosaico. Cuando sea versificado, será conveniente que no abunde en figuras ni licencias poéticas, y mucho menos en combinaciones métricas complicadas y de carácter lírico (163). El metro dramático ha de ser fácil, sencillo, flexible y en lo posible semejante al lenguaje real.

El cambio frecuente de metros y el empleo de ciertas combinaciones propias de la Lírica y hasta del canto, es un abuso muy frecuente en nuestros días y de todo punto intolerable.

En nuestro juicio, hay géneros dramáticos a los cuales conviene más bien la prosa que el verso; tal es, por ejemplo, la comedia. La vulgaridad de sus personajes, la poca elevación de su acción, contribuyen mucho a que en ella haga mejor efecto la prosa que el verso, que no se aviene con el lenguaje familiar que necesariamente debe emplearse en ella. No sucede así con la tragedia, donde el verso es indispensable. En cuanto al drama, una y otra forma pueden usarse indiferentemente, si bien el verso es siempre preferible.

La cuestión acerca de la prosa y el verso en las producciones dramáticas, en realidad no puede resolverse a priori. La mejor regla para la elección entre una y otra forma es la índole del asunto que el poeta se propone desarrollar. Exceptuando la tragedia, que por la grandeza de su asunto, casi siempre debe escribirse en verso, en los demás géneros el poeta debe gozar en este punto de libertad completa, teniendo en cuenta que tanto el lenguaje rítmico como el prosaico tienen inconvenientes y

ventajas; pues si el primero da notable belleza a la obra, en cambio perjudica a la verdad y naturalidad del diálogo; y si el segundo favorece a estas cualidades, fácilmente incurre en la vulgaridad, y es mucho más difícil de manejar que aquél.

Lección XLVII.

Orígenes históricos de la Poesía dramática. -Momento en que aparece. -Fases sucesivas de su desarrollo. -Géneros en que puede dividirse.

El origen del Arte dramático es indudablemente el instinto de imitación, que, siendo imitación pura, ha engendrado la tragedia y el drama, y en la forma de parodia burlesca ha originado la comedia. El hombre halla un placer en imitar las acciones de sus semejantes y representar sucesos ficticios en forma dramática, y esta tendencia instintiva, perfeccionada por el Arte, da lugar en épocas de cierta cultura al género que nos ocupa. La prueba más palmaria de la verdad de esta afirmación se halla en los juegos de los niños, que en su mayor parte son espontáneos y rudimentarios remedos dramáticos de las acciones humanas, en los cuales cada niño desempeña su papel, y todos ejecutan actos y sostienen un diálogo en que se expresa una acción ficticia. Algunas veces estos juegos se someten a reglas invariables y combinan el diálogo con el canto, como se observa en las danzas coreadas de las niñas. La verdad y el interés con que los niños toman parte en estos dramas rudimentarios, son la mejor prueba del vivo goce que en el hombre produce la representación dramática, aun en sus más imperfectas manifestaciones.

La Poesía dramática, en sus formas verdaderamente artísticas, no es primitiva, sin embargo. Danzas coreadas y paródicas, son por mucho tiempo la única manifestación de este arte en pueblos que ya cultivan otros géneros poéticos; y en muchos nunca pasa de estas formas imperfectas. La Poesía dramática requiere, para desenvolverse cumplidamente, un desarrollo previo de la Épica y de la Lírica, cuyos elementos se han de unir en ella, y cierto grado superior de cultura y complejidad en la vida social. Un pueblo en que el sentimiento individual no se ha desarrollado, en que no hay ideales históricos, que no posee una tradición épica que pueda alimentar la inspiración dramática y que no ha llegado al grado necesario de civilización para ser considerado como una verdadera sociedad organizada y compleja donde puedan producirse los conflictos que a lo dramático caracterizan, no puede poseer este género. La Poesía dramática sólo puede ser la expresión de una sociedad culta y reflexiva, en que el Arte ha alcanzado cierta perfección. Por eso en los pueblos salvajes y en ciertas naciones en que la vida es uniforme, o en que el espíritu individual tiene poca fuerza y limitada esfera de acción, la Dramática no existe, o su desarrollo es pobre y escaso.

En sus comienzos, este género casi se confunde con la Épica, de la cual es en rigor una rama desprendida. Representar en el teatro los ideales cantados y los hechos relatados por los poetas épicos, es lo primero que ocurre a los pueblos, y de aquí el carácter heroico-religioso que suele ofrecer en sus orígenes la Poesía dramática (164). Tal se observa en el teatro griego, señaladamente en Esquilo. Por eso la tragedia

y el drama místico en todas sus formas, son las primeras manifestaciones de la Dramática. La comedia, que supone un estado social complejo, una vida rica en accidentes que pueden ser ridículos y un desarrollo de la subjetividad, suficiente para dar origen a la sátira, es, por esta razón, un género que casi siempre aparece después de un desenvolvimiento de la tragedia. El drama, propiamente dicho, como unión de elementos trágicos y cómicos o término medio entre la tragedia y la comedia, es posterior a estos géneros (165); pero en su manifestación religiosa suele ser contemporáneo de la tragedia.

La Poesía dramática nunca es el fruto espontáneo de la inspiración popular. No caben en ella las formas fragmentarias y las creaciones colectivas que en la Épica preceden a los poemas artísticos. El drama es siempre debido a poetas cultos.

Hay, sin embargo, dramática popular y erudita; pero no en el sentido de que la una se deba a la inspiración colectiva del pueblo y la otra no, sino en el de que la primera se inspira en ideales y sentimientos populares, y la segunda en conceptos reflexivos de los poetas eruditos. Así, la Dramática de la Edad Media se alimenta del sentimiento popular y en él tiene que alimentarse en la Edad Moderna, a pesar de los esfuerzos de los restauradores del Arte clásico. Shakespeare y Lope de Vega hicieron esto al fundar los teatros inglés y español. Pero puede suceder también que los poetas dramáticos busquen su inspiración en fuentes extrañas al sentimiento popular, como aconteció en Francia bajo el reinado de Luis XIV. En tal caso se produce un teatro puramente erudito y cortesano; pero estos movimientos cesan al cabo, y la Dramática concluye siempre por inspirarse en los sentimientos generales del país, como acontece en nuestros días.

Repetidas veces se ha unido la Poesía dramática con la Música, llegando a constituir un género poético-musical, o admitiendo aquélla como elemento integrante de sus producciones (como se observa en la tragedia griega). Esta unión, muy íntima en un principio, se ha relajado mucho en tiempos posteriores, y los dramas musicales constituyen hoy un género independiente de escasa importancia literaria.

Ahora bien: en esta evolución histórica de la Poesía dramática ¿qué géneros distintos han aparecido dentro de ella? ¿Qué formas diversas ha revestido la concepción dramática? ¿En qué aspectos de la vida humana ha buscado su inspiración este género? He aquí la cuestión que en este lugar ocurre, cuestión muy fácil de resolver, pues pocos géneros poéticos se someten a una división tan racional y universalmente admitida, como la del que al presente nos ocupa.

La división de la Poesía dramática en géneros, se funda en los aspectos de la vida humana en que se inspira el poeta para representarla. Estos aspectos son en realidad tantos y tan varios, que no pueden reducirse a una clasificación precisa; pero cabe trazar ciertas líneas generales que pueden sustituir a ésta.

La lucha, oposición o contraste de los individuos, el conflicto de las pasiones, intereses e ideas que constituyen el drama, pueden variar mucho en sus orígenes, intensidad y resultados. A veces la lucha proviene de pasiones tan exaltadas e intereses tan opuestos, que su consecuencia ha de ser un conjunto de hechos grandiosos y terribles, y su término fatal y

necesario una espantosa catástrofe; en tal caso, la emoción que experimentará el público a la vista del drama será (además de la emoción estética) un profundo terror y una inmensa compasión.

Otras veces, ora por ser menos exaltadas las pasiones, ora por mediar circunstancias favorables, nacidas de la misma acción, ora por mezclarse elementos cómicos con los serios, el conflicto será menos temeroso, y tras numerosas y patéticas peripecias, se desenlazará armónicamente, ya por la concordia de todas las fuerzas que en él intervienen, ya por el triunfo de las que representan la razón y la justicia; en tal caso, la emoción dramática será patética, pero placentera a la postre. Por último, podrá acontecer también que el conflicto dramático se plantee en el terreno de lo cómico, y en tal caso, la oposición se resolverá, no ya pacífica, sitio regocijadamente, y la emoción causada en el espectador será la que se deriva de lo cómico y lo festivo y se manifiesta por medio de la risa.

Fácil es reconocer que esta variedad de aspectos que puede ofrecer el conflicto dramático, da lugar a dos géneros enteramente opuestos; uno que siempre excita el terror y el llanto, que es la más terrible explosión de las pasiones humanas, y que termina necesariamente en una catástrofe; otro que sólo produce regocijo y risa, que es pura manifestación de lo cómico y que concluye de un modo feliz. Estos dos géneros opuestos, representación el primero de lo grandioso y sublime, y el otro de lo cómico, son la Tragedia y la Comedia. El género que, acercándose unas veces al primero, otras al segundo, mezclando en ocasiones los elementos de ambos, y terminando siempre en una solución armónica, excita a la vez la emoción trágica y la cómica, o se mantiene entre ambas, es el Drama o Tragicomedia, que no es siempre, como suele pensarse, la unión de lo trágico y lo cómico (aunque con frecuencia suele serlo), sino más bien el término medio entre ambos extremos (166).

En las literaturas antiguas (excepto la india y la china), la tragedia y la comedia eran los únicos géneros conocidos; el drama es de creación moderna. Hoy, las puras formas de lo trágico y de lo cómico no aparecen con tanta frecuencia (sobre todo la primera) y son reemplazadas por el drama, que es el género preponderante,; siendo de advertir que dista mucho de haber una precisión completa en la clasificación que suele hacerse de las obras dramáticas, pues es muy común confundir el drama con la comedia y dar el nombre de dramas a verdaderas composiciones trágicas (167). Esto se debe a no estar convenientemente definidos estos géneros, y al error de conceder el nombre de tragedias sólo a las que se ajustan a los modelos clásicos.

Además de estos tres géneros fundamentales (Tragedia, Comedia y Drama) hay otras composiciones dramáticas de índole especial, muchas de las cuales sólo tienen de dramático la forma, y otras que presentan también caracteres que las distinguen de las mencionadas, por estar destinadas al canto. Pueden contarse entre las primeras los dramas teológicos y fantásticos, las comedias de magia y espectáculo, los autos, las loas, los monólogos, y entre las segundas las óperas, las zarzuelas, las tonadillas, etc. Estos géneros pueden referirse a los fundamentales, de cuyo carácter participan con las modificaciones que les imponen sus especiales condiciones.

Lección XLVIII.

Géneros dramáticos. -La Tragedia. -Su concepto. -Sus caracteres y condiciones. -Sus diversas clases. -Formas distintas en que se ha manifestado. -Su desarrollo histórico.

Las luchas terribles en que, exaltadas hasta el paroxismo las pasiones humanas, el conflicto dramático termina en catástrofe espantosa; los abrumadores infortunios que caen sobre el hombre como el rayo de fatalidad inexorable; los combates entre el mal y el bien, el crimen y la virtud; todo lo que hay en la vida de funesto y de terrible, y de grandioso a la par; todo lo que puede excitar en el contemplador el asombro, el temor, la profunda piedad, el llanto doloroso, y al mismo tiempo la emoción que lo bello causa y el hondo sentimiento que lo sublime despierta; todo lo que traspasa los límites de lo común, todo lo grande, lo extraordinario, lo heroico, lo sublime; todo lo que, sin dejar de ser dramático, participa de la naturaleza de lo épico; he aquí el vasto campo de inspiración en que se mueve la Tragedia. El dolor es, pues, el fondo de la tragedia, el terror y la compasión el afecto que en el espectador despierta, el choque de las pasiones llevadas al más alto grado de exacerbación el principal de sus recursos. La oposición dramática que en la tragedia se plantea, no se resuelve armónicamente, como en el drama, sino violentamente, por el sacrificio del protagonista. Mostrar el orden moral y social perturbado por las pasiones o por los decretos inexorables de la fatalidad (tragedia antigua o clásica), presentar el cuadro de los grandes crímenes y de las grandes virtudes en abierta lucha, manifestar el doloroso desenlace a que fatalmente lleva la pasión desordenada; tal es el propósito de la tragedia que, quiérala o no el poeta, encierra siempre una elevada enseñanza moral.

No retrata, por tanto, la tragedia lo común y llano de la vida, sino lo extraordinario y excepcional. Sus personajes son individualidades poderosas, grandes en el mal como en el bien y superiores a la masa común. Su acción no es el hecho habitual y diario de la vida, sino el hecho inusitado y portentoso.

Grandeza en el hecho y en los personajes, violencia en las pasiones, patético terror en el conflicto, catástrofe final; tales son las condiciones de la tragedia que puede definirse, por tanto: la representación de una acción grandiosa y extraordinaria, terminada por una terrible catástrofe.

Los antiguos preceptistas, y los que en época reciente han seguido sus huellas, fijándose únicamente en la tragedia clásica, definieron el género que nos ocupa, diciendo que era la representación de una acción extraordinaria y grande, en que intervinieron altos personajes. Tal definición es inexacta y estrecha; los sucesos trágicos no son patrimonio de ninguna clase social, y la lucha de pasiones que da lugar a la tragedia puede producirse lo mismo entre reyes que entre personas de baja condición. Tampoco es cierto que la acción de la tragedia debe ser sencilla, que su desenlace ha de ser necesariamente sangriento, que ha de fundarse en hechos históricos, y que en su estilo y lenguaje ha de adoptar formas solemnes. Todos estos preceptos son arbitrarios y únicamente se

fundan en el estudio de los antiguos modelos (168).

Lo esencial en la tragedia es que el conflicto dramático planteado en ella sea grandioso y excepcional, y termine en una catástrofe. Cumplidas estas condiciones, el poeta puede disfrutar de libertad completa en todo lo demás. Otra cosa sería condenar a muerte a este género, que ya no puede vivir dentro de los estrechos moldes del clasicismo. Además, si tales preceptos hubieran de cumplirse, si la tragedia debiera sujetarse a pauta tan rigurosa, sería un género más épico que dramático, muy distante de la realidad y probablemente afectado y artificioso. Si en Grecia pudo conservar la tragedia la forma especial que se derivaba de su carácter épico y de la idea de la fatalidad que dominaba en ella, hoy no es posible que se mantenga dentro de semejantes condiciones.

Aspira la tragedia a producir lo sublime, y para ello apela a dos recursos distintos, que vienen a resumirse en un sólo efecto. Tales son la grandeza y fuerza del conflicto dramático y la alteza de los caracteres y energía de las pasiones de los personajes. El rompimiento de la armonía de la vida por el choque de fuerzas espirituales humanas, de tal intensidad y grandeza que apenas caben en los límites de la acción, e impiden el restablecimiento de la armonía perturbada; la manifestación de una energía del orden moral que todo lo arrolla y perturba, hasta que se estrella contra los obstáculos que la realidad presenta; la furiosa lucha de la voluntad humana contra fuerzas superiores que la aniquilan, sin conseguir doblegarla; he aquí los aspectos de lo sublime, que puede representar la tragedia. La pasión llevada hasta el crimen o hasta el heroísmo, la virtud exaltada hasta la abnegación o el martirio, tales son también los principales recursos de que se vale para conseguir su objeto.

En esto, y no en la condición social de los personajes, consiste la grandeza de la acción trágica, que no es necesario que sea histórica, como suele pensarse, pues el poeta puede crear libremente acciones ficticias en que lo trágico se produzca. Tampoco es preciso que en ella intervenga lo maravilloso y que la lucha se sostenga entre héroes y dioses o entre el hombre y el Destino; antes, el conflicto será menos patético e interesante cuanto menos humano sea; pues si la lucha entre el hombre y la inexorable fatalidad es grandiosa y sublime, más conmovedor es y más interesa el conflicto entre fuerzas libres, puramente humanas, donde el interés del espectador no está disminuido por la previsión del resultado.

Concéntrase, por regla general, la acción trágica en un protagonista, que desempeña papel semejante al del protagonista de los poemas épicos. No es condición indispensable que este personaje represente el ideal moral que al poeta inspira, y que en él se personifiquen el bien, la razón y la justicia; por el contrario, no pocas veces el protagonista representa el mal (como acontece, por ejemplo, en el Macbeth de Shakespeare). Lo que importa es que su carácter ofrezca el mayor grado posible de pasión y de energía, que en él se apoye y concentre toda la acción, y que sobre él recaiga la catástrofe final, ora sea ésta tremendo castigo de sus culpas, ora inmerecido infortunio, ora desastroso resultado de su lucha contra implacable destino o insuperables obstáculos que la realidad le ofrece, ora funesta consecuencia del exceso de su pasión. Inútil es decir que si el protagonista es un carácter criminal, su aspecto repulsivo ha de estar compensado por cualidades buenas, y sobre todo, por una gran cantidad de

energía, y que su fin trágico ha de aparecer como inevitable y merecido resultado de sus crímenes (169).

Respecto a las condiciones formales de la acción trágica (plan, estilo, lenguaje), nada hay que añadir a lo ya dicho al ocuparnos del poema dramático en general, toda vez que rechazamos los preceptos de los retóricos. Únicamente indicaremos que, por razón del género de pasiones y hechos en que se inspira la tragedia, su estilo y lenguaje han de ser más elevados, grandiosos y poéticos que en la comedia y en el drama.

La tragedia puede dividirse en varias clases, por razón del género de asuntos en que se inspira. Estas clases son las siguientes:

1ª. Tragedias históricas, cuyos asuntos y personajes son históricos, o al menos legendarios. Estas tragedias tienen un carácter épico muy señalado, y suelen derivarse de las mismas fuentes que las epopeyas. A este género pertenecen todas las tragedias clásicas, la mayor parte de las neo-clásicas y muchas románticas. Tales son, por ejemplo, *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo; *la Atalía*, de Racine; *el Julio César*, de Shakespeare.

2ª. Tragedias novelescas o de asunto y personajes imaginados por el poeta. Pertenecen a este género la mayor parte de las románticas, como *Los Bandidos*, de Schiller; *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderón; *el Ruy Blas*, de Víctor Hugo, etc.

También pudieran dividirse las tragedias en psicológicas o de carácter, filosóficas, sociales, etc., según que atienden al desenvolvimiento de los caracteres, a la exposición de una tesis trascendental, etc.

Dos formas distintas ha ofrecido la tragedia en su desarrollo histórico, a saber: la que presenta la tragedia clásica, y la que es propia de la moderna o romántica. La primera, modelo a que han ajustado los preceptos de este género todos los retóricos, ofrece un carácter épico muy determinado y condiciones muy especiales. Es en realidad la tragedia clásica griega una forma dramática de la epopeya; es el poema reducido a los límites de un episodio y dispuesta para la representación escénica. Basada casi siempre en la idea de que a la vida de los hombres preside un destino inexorable, contra el cual luchan éstos en vano, funda el terror trágico en este inevitable vencimiento de la fuerza humana ante el rigor del hado. Concibiendo al héroe como una especie de semi-dios y haciendo no pocas veces intervenir a la divinidad en la acción, cuando menos indirectamente; llevando sólo a la escena los personajes y los hechos consagrados por la tradición épica y mitológica; dando a la acción y al lenguaje la grandeza y solemnidad de la epopeya; otorgando en la obra lugar importante al coro, personificación de la opinión pública, de los principios de la moral y la justicia y del sentimiento del poeta, los trágicos griegos crearon una forma especial de la tragedia, que encajaba perfectamente dentro de su sentido poético, de su tradición y de sus ideas; pero que ni puede erigirse en modelo inmutable, ni ha vuelto a reproducirse en toda su pureza, pues sus imitadores modernos sólo copiaron sus formas exteriores.

Inspirada la poesía moderna en muy distintos ideales, no buscó lo trágico en la idea del destino, sino en el conflicto de las pasiones humanas; despojó de todo carácter teológico a la tragedia (salvo en casos muy contados); apartose de toda tendencia épica y reprodujo con entera

verdad y libertad completa el animado cuadro de la vida. Por lo demás, todas las composiciones que en este género ha producido la Dramática moderna, cumplen todas las condiciones esenciales de la tragedia, y no es posible dudar de que este nombre conviene a concepciones como el Otelo de Shakespeare y El mayor monstruo los celos de Calderón. Sin embargo, es muy frecuente que tanto críticos como poetas reserven el nombre de tragedias a las que imitan el modelo clásico y den a las que de él se apartan la denominación de dramas trágicos.

La tragedia moderna romántica no se ciñó a la historia ni eligió sus personajes en determinada clase social, ni se desdeñó de admitir a veces elementos cómicos, ni observó regla alguna por lo que atañe al plan, estilo y lenguaje de sus producciones. Contra estas libertades protestaron los que no concebían la tragedia sino dentro de los moldes clásicos, y el resultado de esta protesta fue la aparición de la tragedia neoclásica, reproducción bastante desfigurada de aquellos, que gozó de gran boga en Francia, Italia y España durante el siglo XVIII y a principios del XIX, y que desapareció al cabo después de la restauración romántica iniciada en Alemania y definitivamente realizada en Francia por Víctor Hugo y sus discípulos.

La tragedia nació en Grecia, siendo su origen las fiestas de Baco, y fue primeramente un himno o ditirambo que se cantaba danzando alrededor del altar de aquel dios, mientras se le sacrificaba un macho cabrío; de lo cual procede el nombre de tragedia (tragodia, de toagos, macho cabrio, y ode, canto). Este himno era una especie de narración épica de las aventuras y hazañas de Baco, Thespis, contemporáneo de Solon, imaginó poner en acción los hechos relatados en el himno, estableciendo un diálogo entre un actor y el coro general que bailaba y cantaba en torno del altar. Poco a poco estas composiciones no se limitaron a cantar los hechos de Baco, su acción se fue complicando, aumentose el número de los actores, inventáronse las máscaras, los trajes, el tablado y el aparato escénico, y la tragedia dejó de ser un himno religioso para convertirse en verdadera representación. Phrynico, Pratinas y Querilo perfeccionaron la obra de Thespis; la ley y la opinión patrocinaron el nuevo género, que pronto fue una institución pública, y Esquilo (525-456 a. d. J. C.), creó verdaderamente la tragedia griega.

Inspirándose en las leyendas teológicas y en las tradiciones épico-heroicas de la Grecia, y llevando a la escena concepciones grandiosas, interesantes e inspiradas, Esquilo trazó la pauta que luego siguieron Sófocles (498-406 a. d. C.) y Eurípides (480-406 a. d. C.), poetas más cultos, pero quizá menos grandiosos e inspirados que él, sobre todo el último. Al lado de estos nombres, ningún otro que merezca mención ofrece la tragedia griega (170).

Los romanos imitaron la tragedia griega, siendo sus principales poetas trágicos Livio Andrónico, Ennio (240-170 a. d. J. C), Pacuvio (m. 130 a. d. C.), Lucio Accio y Lucio Anneo Séneca (2-65 d. C.). Ninguno de ellos puede competir con sus modelos.

Durante la Edad Media el género trágico desaparece para renacer en el Renacimiento bajo dos formas: la clásica y la romántica. Desdeñando las formas rudimentarias con que la Poesía dramática se había manifestado en la Edad Media, los poetas del Renacimiento intentan resucitar el teatro

clásico. A esto responden las tentativas hechas en Francia por Jodelle (1532-1573), Garnier y otros escritores; en Italia por Trissino (1498-1550), Rucellai (1449-1514), Tasso; en España por Boscán, Fernán Pérez de Oliva, Villalobos, Bermúdez, Argensola; en Portugal por Ferreira (1528-1569) y Camoens. Pero la imitación clásica sólo logró arraigarse en Italia y en Francia.

En Inglaterra, Alemania, España y Portugal, el teatro abandonó las huellas del clasicismo y se inspiró en el sentimiento popular. De este movimiento original y espontáneo nació el teatro romántico y con él la tragedia moderna o drama trágico. Así, pues, a partir del Renacimiento hasta nuestros días, la historia de la tragedia puede dividirse en dos corrientes paralelas (la clásica y la romántica), que alternativamente preponderan y repetidas veces luchan hasta quedar la segunda dueña del campo.

La tragedia neo-clásica se desarrolla con gran vitalidad en Francia bajo los reinados de Luis XIV y Luis XV, siendo de notar que el primero de sus representantes se inspira en el teatro español. Pedro Corneille (1606-1684), su hermano Tomás (1625-1709), Racine (1639-1699), Voltaire, son los representantes más distinguidos de este movimiento. En el siglo presente el gusto clásico continuó dominando hasta el triunfo de la escuela romántica de Víctor Hugo, José Chénier (1784-1811), Ducis (1733-1816), y algún otro de poca importancia, son los últimos cultivadores del neo-clasicismo francés.

La tragedia clásica se desarrolló en Italia y España en el siglo XVIII por la influencia del gusto francés. Conti (1677-1749), Maffei (1675-1755), Alfieri (1749-1803) en Italia; Montiano y Luyando, Moratín padre, Jovellanos (1744-1811), Cienfuegos (1764-1809), Huerta (1734-1787), Quintana, Martínez de la Rosa y Ventura de la Vega en España, cultivaron con éxito no escaso el género clásico.

La tragedia romántica nació simultáneamente en Inglaterra y en España, merced al genio de Shakespeare (1564-1616) y Lope de Vega. Precedió al primero Marlowe (1562-1593) y al segundo Cervantes (1547-1616); pero no es posible negarles, sin embargo, la gloria de haber fundado el teatro romántico en sus respectivos países.

Tirso de Molina (m. 1648), Alarcón (m. 1639), Rojas (1607-1638), Calderón de la Barca (1600-1681), el más grande de los dramáticos españoles y uno de los primeros del mundo, siguieron las huellas de Lope, a la par que otros muchos poetas de segundo orden, y escribieron tragedias de extraordinario mérito. Decaída la escena y triunfante en el siglo pasado la escuela clásica, la tragedia romántica no reaparece hasta nuestros días, en que la han cultivado Gil de Zárate, el Duque de Rivas, Larra padre, Martínez de la Rosa y otros no menos importantes.

En Inglaterra siguieron a Shakespeare Ben Jonson (1577-1637), Chapman (1557-1634), Fletcher y Beaumont. Más tarde, en el reinado de Carlos II, imperó el gusto clásico, representado por Dryden (1631-1700). En el siglo actual Lord Byron renovó el teatro romántico y escribió notables tragedias. Después de él, ningún trágico que merezca mencionarse ha aparecido en Inglaterra.

En Alemania, tras un conato de imitación del clasicismo francés, intentado por la escuela de Gottsched (1700-1766), apareció un teatro

verdaderamente nacional y profundamente romántico representado por Lessing (1729-1781), y sus discípulos, Goethe, Schiller, Federico Halm y otros de menos importancia.

En Italia Manzoni acaudilló la escuela romántica, que nunca dejó de participar de ciertas tendencias clásicas. Niccolini (1785-1861), Benedetti y Mavenco fueron eclécticos que aspiran a conciliar las dos escuelas. Pero al cabo la tragedia romántica logró el triunfo con Giacomelli y otros poetas contemporáneos.

Víctor Hugo inició en Francia el movimiento romántico, mientras Casimiro Delavigne (1794-1843), intentaba, como Niccolini, conciliar el drama Moderno con la tragedia antigua. Alejandro Dumas, padre (1803-1870), y otros muchos poetas secundaron el movimiento, que triunfó definitivamente. Ponsard (1814-1867), ocupó en estos últimos tiempos una posición muy parecida a la de Delavigne.

El triunfo de la tragedia romántica, despojada de las exageraciones de que la revistieron los románticos de 1830 puede considerarse como definitivo, y así lo prueba el éxito desgraciado de cuantas tentativas se hacen, después de su reaparición, para resucitar el gusto clásico, que no se adapta en manera alguna al carácter del público moderno.

Lección XLIX.

Géneros dramáticos. -La Comedia. -Su concepto. -Sus caracteres y condiciones. -Diversas clases de composiciones que comprende. -Su desarrollo histórico.

Fijar con precisión el concepto de la Comedia, no es tan fácil como parece, pues desde la aparición del teatro moderno las producciones de este género se confunden con frecuencia con los dramas propiamente dichos. Así es muy frecuente dar el nombre de comedias a composiciones serias y aun patéticas, cuyo desenlace es feliz, y en las cuales la pasión no llega a grandes extremos. Pero tales obras son en realidad verdaderos dramas.

Caracteriza a la comedia el predominio del elemento cómico en la acción y en el carácter de los personajes y es su principal objeto desarrollar una acción dramática en que la causa de la perturbación y del conflicto es la manifestación de lo cómico; siendo su fin por lo general censurar los vicios y ridiculeces de la sociedad. Toda obra dramática en que lo cómico sea un accidente secundario, en que no haya el propósito de criticar una ridiculez social, o al menos de excitar la risa del espectador con la pintura de caracteres o la representación de sucesos cómicos, no merece el nombre de comedia.

La expresión y representación de lo cómico es, pues, el objeto de la comedia; su fin artístico producir la impresión especial que lo cómico causa; su fin moral censurar los vicios y ridiculeces sociales, mofándose de ellos y poniendo de relieve todo lo que tienen de risible y a la par de inconveniente y pecaminoso, pero sin presentarlos con el colorido terrible que se da al crimen. Es, pues, la comedia la manifestación de lo cómico en la Poesía dramática, y puede definirse: la representación de una acción dramática, en que el conflicto es debido a la intervención de lo cómico (171).

Como ya hemos dicho en otra ocasión (Lección V), lo cómico tiene legítima cabida en el Arte, no obstante ser una parcial y transitoria perturbación de la belleza; porque si en sí no es bello, contribuye como elemento de contraste a la realización de lo bello, y su representación artística puede ser estética. Por consiguiente, la comedia realiza la belleza, tanto porque hace resaltar ésta al presentarla en contraste con lo cómico, y porque en el desenlace del conflicto que plantea siempre resulta restablecida la armonía y aniquilado, lo ridículo que la perturbó, como porque reviste a este de formas representativas bellas.

El poeta, sin embargo, no ha de idealizar y embellecer lo ridículo hasta el extremo de hacerlo simpático; pues, aparte de que si lo embelleciese demasiado acabaría por negarlo, en tal caso no lograría el fin que se propone.

Hemos dicho que caracteriza a la comedia el predominio de lo cómico; pero no que éste sea elemento exclusivo de ella. Si así fuera, carecería de realidad, pues lo cómico es un accidente pasajero, y siempre aparece en la vida al lado de lo serio. Además, una acción puramente cómica no ofrecería contrastes, y lo ridículo no se destacaría con suficiente relieve, por faltar elementos serios para la comparación. A esto debe agregarse que lo cómico por sí solo fácilmente se convertiría en grotesco o bufa, y no produciría el efecto estético.

No es, pues, exacto que la comedia no admita elementos serios. Lejos de eso, no sólo lo serio, sino lo apasionado y patético (siempre que este elemento no prepondere hasta el punto de convertirla en drama) caben holgadamente en ella. Verdad es que hay ciertas composiciones cómicas (los sainetes, por ejemplo) en que lo ridículo domina en absoluto; pero lo general es que lo cómico y lo serio se mezclen en este género, sobre todo en las producciones que se proponen una enseñanza moral ridiculizando los vicios sociales, o poniendo de relieve las consecuencias perjudiciales a que pueden conducir a los individuos y a la sociedad.

No se limita la comedia a excitar la risa, llevando a la escena tipos y lances ridículos. Aspira, además, a retratar la vida privada en lo que tiene de común y familiar, representando las oposiciones, conflictos y luchas de escasa importancia que en ella ocurren, y que se deben a ciertos vicios y ridiculeces, o a ciertos lances cómicos que en ella pueden producirse, sea por la acción de caracteres individuales ridículos, sea por el concurso de determinadas circunstancias. La pasión en sus manifestaciones más sencillas y de menos fuerza, los aspectos cómicos del carácter humano y de la vida diaria, los ligeros conflictos dramáticos que a cada paso ocurren en ésta y que se resuelven pacífica y felizmente, una vez reconocidos el error o la ridiculez que los produjeron; en suma, toda perturbación leve, transitoria y fácil y felizmente terminada, de la marcha normal de la existencia humana, siempre que en sus orígenes, desarrollo o término ofrezca un elemento cómico preponderante: he aquí la variedad de elementos que puede utilizar la comedia para producir el efecto apetecido, ora se limite éste a la risa, ora una a ella una lección moral.

Fácil es comprender ahora que de la comedia al drama no hay más que un paso, y que basta acentuar la pasión, aumentar la intensidad del conflicto y reducir la importancia del elemento cómico, para que el

verdadero drama se produzca. Por eso no es extraño que estos géneros se confundan en la práctica tan frecuentemente.

Lo cómico puede producirse y manifestarse de muy diversos modos en la comedia. Cabe, con efecto, que los personajes de ésta sean caracteres ridículos y que del juego de estos caracteres nazca el efecto cómico; cabe también que sin ser ridículos los personajes, nazca lo cómico del concurso de los sucesos, esto es, de la acción misma; y puede suceder también que en ambas cosas se produzca. Otro tanto acontece por lo que respecta a los elementos serios de la obra.

Cuando la comedia tiene una tendencia moral, es frecuente que lo cómico resida en los hábitos y costumbres de los personajes, más que en los caracteres de éstos, es decir, que sea manifestación de un vicio social. En tal caso, resultarán ridiculizados, no los personajes, sino los vicios y preocupaciones sociales que les mueven a obrar irracionalmente, que es lo que se propone el autor.

Como dejamos dicho, en el desenlace de la comedia el conflicto dramático se ha de resolver armónicamente, bien porque los personajes cómicos reconozcan el error; bien porque resulten castigados (siempre levemente, por supuesto); bien porque la trama de sucesos que produjo la situación cómica se resuelva; bien porque los personajes renuncien al vicio o preocupación social que condena el poeta. En todo caso, el resultado final ha de ser favorable a los personajes serios de la obra.

La vida privada es el campo propio de la comedia, pues aun cuando sean sus asuntos relativos a la vida pública (como sucede en las comedias políticas) y a la historia, en ambos casos no retrata la comedia el hecho en su aspecto exterior y objetivo, sino más bien en su aspecto íntimo y familiar. La intriga política, la anécdota histórica, el episodio privado de la vida de los grandes personajes, tienen cabida en la comedia en cuanto son la historia familiar, la historia privada de los grandes hechos o los grandes héroes, y sobre todo, en cuanto revelan el aspecto cómico que tiene también la vida pública.

La acción de la comedia no puede ser tan grandiosa como la de la tragedia, pero sí igualmente interesante y más complicada.

Los personajes deben ser verdaderos caracteres; pero así como en la tragedia son caracteres excepcionales y heroicos, en la comedia serán comunes, semejantes al carácter de la generalidad, sin que por esto degeneren en imitaciones serviles de lo real, ni dejen de ser verdaderos tipos, pero tipos que personifiquen cualidades y vicios comunes en la sociedad. El carácter cómico es, por esto, acaso más difícil de pintar que el trágico, porque en él, más que en ningún otro, hay que huir igualmente del realismo que presenta la vida sin idealizarla y del idealismo que hace de los personajes personificaciones abstractas y sin vida. La difícil unión de lo ideal y lo real en el carácter, es más exigida en este género que en otro alguno.

Finalmente, el estilo y lenguaje de la comedia han de ser llanos, sencillos y familiares, pero no vulgares y prosaicos. En cuanto al lenguaje, puede ser en prosa o métrico, debiendo preferirse el primero por aproximarse más a la realidad y adaptarse mejor a la familiaridad y soltura del estilo cómico, y debiendo evitarse cuidadosamente, si se opta por el verso, toda tendencia al lirismo, todo abuso en el empleo de

imágenes y licencias poéticas, así como el uso de combinaciones métricas complicadas y propias de la Lírica.

La comedia puede dividirse en diferentes clases, que se refieren a tres tipos fundamentales. Con efecto, el poeta cómico puede proponerse retratar y ridiculizar caracteres, satirizar y censurar vicios y costumbres, o producir el efecto cómico mediante los lances de una acción complicada. De aquí tres clases principales de comedia, a saber: comedia de carácter, de costumbres y de intriga o enredo. Hay, además, otro género que sólo se distingue de éstos por la extensión, y que recibe los nombres de entremés, sainete, juguete cómico, proverbio, pasillo y otros semejantes.

La comedia de carácter se distingue por el predominio del elemento subjetivo sobre el elemento objetivo y se caracteriza por dar la preferencia a la pintura de los caracteres individuales, sobre la de las costumbres, siendo en ella la acción más que otra cosa el medio de dar vida y relieve al carácter de los personajes. Cuando los caracteres son grotescos y exagerados se llama comedia de figurón.

La comedia de costumbres, más objetiva que la anterior, se encamina principalmente a retratar las costumbres de la sociedad con objeto de criticarlas o corregirlas. Si retrata costumbres de pasados tiempos se llama histórica o de costumbres históricas. Si se consagra a retratar las costumbres de las altas clases, y sobre todo las intrigas de la vida cortesana, suele llamarse comedia urbana o alta comedia. La comedia política es la misma comedia de costumbres, con la diferencia de retratar las costumbres públicas, los vicios de la vida política. Cuando se refiere a la política palpitante se llama comedia de circunstancias. Hay también comedias de costumbres literarias, militares, en suma, de todas las clases y órdenes de vida de la sociedad.

La comedia de intriga o enredo es aquella en que el autor se propone, más bien que pintar caracteres o costumbres, excitar el interés del espectador por medio de los complicados y extraños lances de una acción embrollada que dé margen a situaciones cómicas y efectos sorprendentes e imprevistos.

Las comedias denominadas sainetes, entremeses, etc., se distinguen de las demás por constar de un sólo acto y destinarse por lo general a servir de fin de fiesta en los espectáculos teatrales. Hállanse en ellas las mismas clases mencionadas y recorren una vasta escala, desde las piezas delicadas y sentidas, llenas de gracejo y discreción, en que se pinta en breves trazos un carácter, o se desarrolla un cómico e ingenioso pensamiento (como los proverbios de Musset), hasta las pinturas de las groseras costumbres de las clases ínfimas de la sociedad, y las farsas bufas que sólo se encaminan a excitar, por medio de personajes y lances caricaturescos, la risa del público. Este género tiene cierta importancia por haber sido la primera manifestación popular de la comedia (172).

El origen y fundamento de la comedia es la tendencia a la sátira y a la imitación burlesca o parodia a que nos referimos en la lección XXXVI. En las danzas paródicas o burlescas, en el remedo y sátira de los personajes, los sucesos y las costumbres, manifestado en diálogos populares burlescos, hay que buscar el origen histórico de la comedia que por lo general aparece al mismo tiempo que la tragedia y el drama. Muchas

veces, sin embargo, el drama ha precedido a la comedia, y ésta ha comenzado a manifestarse por la introducción de un bufón o personaje grotesco en las composiciones serias (173). A veces también, la comedia ha aparecido como parodia de la tragedia, como se observa en los dramas satíricos de los griegos.

Los indios y los chinos han cultivado el género cómico; pero el pueblo de la antigüedad que le ha dado su forma clásica ha sido la Grecia.

La comedia griega, como la tragedia, tuvo su origen en las fiestas de Baco. En opinión de algunos autores, la desenfrenada danza, mezclada con cantos burlescos y licenciosos, y bailada por hombres tiznados de heces de vino y disfrazados de sátiros y silenos, que recorrían después en procesión alborotada las calles y los campos, denostando a los transeúntes y zahiriéndose unos a otros, fue el origen de la comedia. Otros piensan que proviene de los banquetes que se celebraban en las fiestas de Baco y que terminaban también en cánticos, danzas y tumultuosas rondas. Sea de esto lo que quiera, parece lo cierto que la comedia nació unida a la tragedia en las fiestas de Baco. El nombre de comedia significa según unos canto de la aldea (come, aldea y ode, canto); según otros canto del banquete (comos, banquete, ode, canto). Cuando la comedia se representaba en la época de las vendimias se llamaba trigeria o canto de las vendimias (trige, vendimia, ode, canto); pero el nombre de comedia prevaleció con el tiempo.

Esta informe y burlesca creación se convirtió más tarde en diálogo satírico con Susarion; fue luego parodia anti-religiosa hecha en burla de los dioses con Epicarmo, y se convirtió en sátira política con Crates, Cratino y Eupolis, adquiriendo en manos de todos estos poetas verdadero carácter dramático y literario y siendo admitida en el teatro al lado de la tragedia. La comedia que fundaron estos poetas se llamó comedia antigua (174).

El verdadero creador de la comedia griega fue Aristófanes. Era la comedia aristofánica marcadamente política y en ella se ridiculizaban agriamente, pero con extraordinaria gracia y pureza de lenguaje, los vicios de la sociedad y los actos del gobierno, presentando en escena a los mismos personajes contemporáneos más conocidos; abuso que corrigieron los treinta tiranos prohibiendo la comedia antigua. Nació entonces la comedia media, más prudente en sus ataques y mesurada en sus formas, siendo sus principales representantes Antífanes de Rodas y Alexis. A ésta siguió, por último, la comedia moderna, que se limitó a censurar las costumbres privadas sin aludir a la política. Esta comedia se debió a Menandro (342-290), cuyas obras fueron imitadas por todos los poetas cómicos romanos; también se distinguió en ella Filemón.

La comedia fue en Roma una importación de la Grecia, como lo había sido la tragedia. La introdujo Livio Andrónico, y fueron sus más célebres representantes Nevio, Cecilio, Plauto (224-184), y Terencio (192-157). En tiempo del Imperio la comedia, que fue siempre en Roma bastante licenciosa, degeneró hasta convertirse en una escuela de corrupción y escándalo que se atrajo con justicia las condenaciones de los más ilustrados Padres de la Iglesia.

En la Edad Media el teatro adopta un carácter puramente religioso; pero la comedia no tarda en reaparecer, manifestándose por la aparición de

personajes cómicos en los dramas místicos, y por ciertas representaciones populares de carácter burlesco. Al cabo estas farsas populares revisten formas artísticas en la época del Renacimiento, a lo cual contribuye la influencia de las letras clásicas.

Desde esta época ha ido desarrollándose la comedia, encerrándose a veces en las formas tradicionales clásicas, como en Francia; revistiendo otras un carácter enteramente popular, como en Italia, donde se conservaron por largo tiempo las farsas bufas de Arlequín, Polichinela, Payaso y otros tipos cómicos populares; o adoptando un término medio y siendo erudito-popular como en España.

Los creadores de la comedia moderna son Jodelle, Larrivey y Corneille en Francia; Ben Jonson y Shakespeare en Inglaterra; Hans Sachs (1494-1576) en Alemania; Trissino, Maquiavelo, (1469-1527), Ariosto, Aretino (1492-1557) en Italia; Juan de la Encina (1468-1534), Lucas Fernández, Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Cervantes y Lope de Vega en España; Saa de Miranda, Ferreira, Gil Vicente (1480-1559) en Portugal.

Durante el siglo XVII España se alzó con la soberanía cómica. Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Moreto (1618-1669), Calderón, Aguilar, Guillén de Castro (1569-1621), Mira de Mescua (1570-1635), Montalván (1602-1638), Cubillo, Leiva, Matos Frago, La Hoz, Solís (1610-1686), Bancés Candamo (1662-1704), Zamora y Cañizares (1676-1750), ilustraron con admirables comedias este brillante período, distinguiéndose entre todos Tirso, Alarcón, Calderón y Moreto (175).

Tras un período de lamentable decadencia, que ocupa casi todo el siglo XVIII, el género cómico se restauró en España bajo la influencia francesa.

Los dos Moratines, Forner, Iriarte (1750-1791), Ramón de la Cruz (cultivador del sainete) fueron los que más contribuyeron a este hecho, distinguiéndose entre todos Moratín hijo, uno de nuestros más esclarecidos poetas cómicos. En el siglo presente han cultivado con éxito la comedia Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega.

La comedia adquirió portentoso desarrollo en Francia bajo el reinado de Luis XIV, merced al genio de Molière (1622-1673), uno de los primeros poetas cómicos del mundo. Racine, Régnard (1655-1709), Gresset (1709-1777), Beaumarchais (1732-1799), que creó la comedia político-social, siguieron las huellas de Molière. En nuestros días la comedia francesa ha adoptado una tendencia realista y oscila entre la comedia social y las más groseras farsas, distinguiéndose entre sus cultivadores Delavigne, Scribe (1791-1861) Ponsard, Alfredo de Musset, Octavio Feuillet, Victoriano Sardou y otros de no menor importancia.

En Alemania, la comedia no ha logrado tanta prosperidad como la tragedia y el drama. Gottsched, Juan Elías Schlegel, el barón de Gebler (1726-1780), Goethe, Kotzebue (1761-1819) Freytag, son los que más se distinguen en este género.

Tampoco Inglaterra ofrece nada que pueda compararse con el teatro cómico de Shakespeare. Solamente se distinguieron en el siglo XVIII Southern, Lillo, Boote, Garrick, Sheridan (1751-1816), y en el actual Douglas Fenold (1809-1857).

La comedia italiana no merece mención especial hasta el siglo XVIII. En esta época brillaron Goldoni (1709-1793), el más notable de los autores

cómicos de Italia, Gozzi (1718-1801), Albergati (1728-1804), Alfieri. En el siglo actual se han señalado el conde Juan de Giraud (1776-1834), Nota, Gerardi del Testa, Ferrari y otros de bastante mérito.

Mendez Leal, Castello Branco, Rebello da Silva y algunos otros, han cultivado en nuestros días la comedia en Portugal.

Lección L.

Géneros dramáticos. -El Drama. -Su concepto. -Sus caracteres. -Sus relaciones con la tragedia y la comedia. -Sus condiciones. -Clases en que puede dividirse. -Su desarrollo histórico.

Las luchas que se producen en la vida humana no siempre presentan el grado supremo de exaltación de las pasiones, ni terminan del modo funesto que en la tragedia se observa. Tampoco se deben únicamente a la manifestación de lo cómico, como las que representa la comedia, ni se reducen a las proporciones exiguas que en ésta alcanzan. Lo trágico y lo cómico no son, pues, las únicas formas posibles de la lucha incesante de pasiones e intereses que constituye la vida; entre las pasiones desbordadas y furiosas, los grandes infortunios, los terribles crímenes y las dolorosas catástrofes que la tragedia encierra, y las gratas escenas, los risibles episodios y los leves conflictos que la comedia retrata, existe un término medio, representado por el Drama.

Prodúcese a cada paso en la vida serios conflictos de afectos, pasiones e intereses, en que con frecuencia se mezclan lo patético y lo cómico y que, tras variadas alternativas, terminan felizmente, unas veces por el acuerdo final de los elementos que luchan entre sí, otras por el triunfo de los que llevan la razón en el conflicto. En casos tales, la pasión se exalta y toma vastas proporciones; la lucha llega a ser vivísima; lo patético aparece; pero el término feliz del combate devuelve la calma a los que en él terciaron y lograron la victoria y a los que de él fueron espectadores. Si las impresiones que éstos experimentaron en el curso de la acción fueron a veces dolorosas, al cabo lo feliz del resultado hace que la impresión final sea agradable, sin que quede en el alma del espectador el terror profundo o la inmensa piedad que la catástrofe trágica produce. Lo que caracteriza al drama es, por tanto, el desenlace de su acción, y también el grado de fuerza e intensidad del conflicto, que no es tan grande como en la tragedia, toda vez que puede terminar de un modo feliz. El drama puede definirse, según esto: la representación de una acción interesante y conmovedora, en que el conflicto dramático se resuelve armónicamente.

Pero, ¿qué quiere decir que el conflicto se resuelve en el drama armónicamente? ¿Excluye esta afirmación todo elemento trágico? ¿Dejará de ser drama una composición, porque en su marcha o desenlace haya una catástrofe? He aquí un punto difícil de esclarecer, y que es necesario poner muy en claro para distinguir con la precisión debida el drama de la tragedia.

Desde luego cabe asegurar que todo incidente funesto en el curso del drama se verifique, es compatible con la naturaleza de éste, siempre que no recaiga sobre el protagonista o los personajes principales de la

acción; pues ésta no impide que el desenlace sea armónico. A esto se debe añadir que el desenlace puede ser funesto para alguno de los personajes, sin que por eso pierda el drama su carácter de tal.

Con efecto, al decir que la solución del conflicto planteado en el drama ha de ser armónica, no ha de entenderse que deba ser igualmente feliz para todos los personajes que en la acción toman parte. Supongamos una acción en que luchan la virtud y el crimen, (pero no el crimen que resulta de la exacerbación de una pasión legítima, sino el que proviene de perversos instintos); pedir en tal caso que se concilien ambas fuerzas es imposible; el resultado tiene que ser el triunfo de una de las dos. Ahora bien; si la virtud vence y el crimen sucumbe, el desenlace será armónico, aunque el criminal tenga un fin funesto, pues habrá quedado restablecida la armonía por él perturbada; en el caso contrario será trágico. Por eso *El Mejor Alcalde el Rey*, de Lope de Vega, es drama y no tragedia, a pesar de que termina con la muerte de uno de los personajes; pero este personaje es un criminal, y su muerte, que sigue a la reparación de su crimen, contribuye al restablecimiento del orden moral por él perturbado, y es, por tanto, un desenlace armónico. En cambio *Otelo* es una tragedia, porque en ella sucumben igualmente la inocente Desdémona, el infortunado Otelo y el traidor Yago.

Los dramas en que el desenlace, con ser armónico, es sangriento, o al menos desgraciado para alguno de los personajes, (como el ya citado de Lope de Vega), se aproximan a la tragedia y pueden, por consiguiente, denominarse dramas trágicos. En cambio aquellos en que el desenlace es completamente feliz (como *El Delincuente honrado*, de Jovellanos) se acercan a la comedia, sobre todo si en ellos intervienen algunos elementos cómicos.

Hay que notar también que a veces el conflicto dramático no se resuelve armónicamente, pero tampoco de un modo trágico y funesto. Las obras en que esto sucede faltan a una condición importante del drama, pero no pueden comprenderse dentro del género trágico. Tal se observa, por ejemplo en *Don Francisco de Quevedo*, de Florentino Sanz.

Como quiera que al carácter del desenlace corresponde la intensidad de las pasiones que actúan en el drama, es fácil comprender que este género admite notable variedad de grados y matices, y que recorre una vasta escala de formas desde el drama que se confunde con la tragedia, hasta el que casi se identifica con la comedia. Dedúcese de aquí otra consecuencia importante, cual es la de que el drama, más que síntesis del género trágico y del cómico, es un término medio entre los dos.

No es, en efecto, el drama una mera suma de la tragedia y la comedia (tragi-comedia, que decían nuestros escritores del siglo de oro), pues para que así fuera, sería necesario que hubiera siempre en él elementos cómicos, lo cual no sucede en todas las producciones de este género, sobre todo en las modernas, que han suprimido por lo general el clásico gracioso del siglo XVII. El drama no reúne siempre los elementos de la tragedia y de la comedia; lo que hace es aprovecharlos indistintamente y como le place, y a veces reunirlos; y sobre todo, mantenerse a distancia de lo trágico y de lo cómico, aunque acercándose en ocasiones a lo uno o a lo otro. Si la tragedia se inspira en lo extraordinario y en lo común la comedia, el drama se mantiene por lo general entre ambos extremos; si la

primera presenta los aspectos más dolorosos y terribles de la vida y la comedia los más agradables, o al menos los que ofrecen un carácter patético de poca intensidad, el drama busca principalmente los aspectos serios y conmovedores, pero sin llegar al terror trágico ni descender a la familiaridad y alegría cómicas. Mantiénesse, pues, entre ambos extremos y en tal sentido puede decirse que es el más real de todos los géneros dramáticos, pues pinta lo que es más frecuente en la vida, a saber: la mezcla de lo serio y de lo cómico, predominando lo primero, o los aspectos serios y patéticos de aquella, que no llegan hasta los extremos de la pasión trágica. Esta condición se cumple, sobre todo, cuando el drama admite todos los elementos de la vida, tanto serios y patéticos, como familiares y cómicos (176).

Pero si lo cómico aparece en el drama ha de estar siempre subordinado a lo serio y a lo patético. El elemento fundamental del drama es la pasión, y cuanto más fuerte sea ésta y más doloroso y grave el conflicto, mayores serán el efecto y el goce producidos por el feliz desenlace de la acción; pues si la tragedia tiende a excitar el terror y la compasión del espectador, como decía Aristóteles, y la comedia a moverle a risa y corregirle dulcemente, el drama aspira a causarle una emoción grave y profunda, casi siempre dolorosa, aunque en ocasiones regocijada, para proporcionarle en el desenlace la satisfacción de ver restablecida la armonía, vencido el mal y triunfantes los personajes simpáticos e interesantes que juegan en la obra (177).

Fácilmente se infiere de todo lo expuesto que la acción del drama ha de ser más varia y complicada que la de la tragedia y la comedia, y que puede admitir, sin romper su unidad, episodios de todo género, personajes de todas clases (siempre que unos y otros sean bellos) alternando, por tanto, en ella lo terrible y lo risueño, lo extraordinario y lo vulgar, lo grande y lo pequeño, manifestado todo ello en rica variedad de formas de estilo, lenguaje y versificación. Infiérese de aquí que los preceptos retóricos tienen escasa cabida en este género, en el cual debe dominar la libertad más amplia, sin otros límites que los que le imponen la naturaleza misma del género dramático, y los preceptos de la sana razón, de la estética y de la moral. Excepto lo absurdo, lo inverosímil, lo extravagante, y lo feo (cosas todas que con grave error admitió en el drama la escuela romántica), todo es permitido y tolerado en este género, en el cual tiene el autor libertad completa para la elección de asunto, para el desarrollo de la acción, para la pintura de los personajes, para el tono y estilo de la obra que pueden ser variadísimos, para el uso de la prosa o del verso, para el número de actos, etc.

El carácter del drama le da mucho campo para reflejar los aspectos más variados de la vida humana, naciendo de aquí una gran variedad de formas dramáticas que hace casi imposible dividirlo en géneros, pues en rigor pueden éstos ser tantos como son las manifestaciones de la vida. Sin embargo, pueden señalarse algunos géneros fundamentales.

Para hacer esta división cabe adoptar tres bases distintas, a saber:

1ª. La existencia o no existencia del elemento cómico. Con arreglo a esta base pueden dividirse los dramas en dos grupos: uno que comprende las composiciones en que aparece con mayor o menor preponderancia el elemento cómico (tragi-comedias, que decían nuestros antiguos dramáticos), y otro

en que se incluyen los que no lo admiten, como la mayor parte de los dramas modernos.

2ª. La intensidad de la acción y el carácter del desenlace. Según esta base pueden admitirse, como anteriormente hemos dicho, dos géneros de dramas: unos que se aproximan a la tragedia (dramas trágicos), y otros que se aproximan a la comedia (dramas sentimentales, alta comedia, etc.).

3ª. El género de asuntos, el objeto que el poeta se propone y los aspectos de la naturaleza humana en que se inspira. Esta división, que es la más precisa y de mayor utilidad práctica, comprende tres géneros fundamentales, a saber: el drama psicológico o de carácter, el histórico y el filosófico-social, a los que pueden reducirse, como otras tantas variedades de cada uno de ellos, el drama de costumbres, el religioso, el político, etc. El drama psicológico o de carácter, es muy semejante en el fondo a la comedia de igual nombre, siendo como ella más subjetivo que objetivo, y dirigiéndose antes a pintar las luchas interiores del alma, los afectos del corazón, etc., y sobre todo, a trazar caracteres ideales-reales, individuales-genéricos, en que se retrate y personifique la conciencia humana en sus diferentes fases, que a desarrollar la vida en lo que tiene de objetivo y exterior.

Retratar los caracteres históricos, expresar la vida de una época mediante la representación de sus grandes hechos, inspirarse, en suma, en lo objetivo-externo de la vida es, por el contrario, el preferente objeto del drama histórico (178); como retratar la vida privada, exponer sus luchas y descubrir sus secretos, es objeto del drama de costumbres, que es el mismo drama histórico reducido a menores proporciones.

Llevar, por último, a la escena los grandes problemas del destino humano, pintar la humanidad colectiva más bien que la individual, inspirarse en la idea como en el hecho, en lo permanente y en lo temporal, es propio objeto y carácter propio del drama filosófico-social, tan en boga en nuestros tiempos, y que también se ha cultivado en épocas anteriores, como lo muestra *La Vida es sueño* de Calderón. Este drama casi siempre es de costumbres; pero se diferencia de los que así se llaman, por no ser su objeto retratarlas, sino desenvolver una concepción trascendental.

Los dramas llamados religiosos, políticos, etc. pueden fácilmente reducirse a los expuestos, toda vez que en ellos se encuentran siempre los elementos que a éstos caracterizan. Todos estos géneros se enlazan entre sí íntimamente, y se distinguen por una sucesión de matices delicadísimos apenas perceptibles, que impiden hacer divisiones abstractas de lo que está realmente unido.

El drama es un género moderno. Excepto la China y la India (donde florecen notables dramáticos, entre ellos Kalidasa, autor de *Sacuntala*, Vicramorvasi y otras producciones de extraordinario mérito e indudable carácter romántico), ningún pueblo de la antigüedad conoció este género.

Al llegar la época del Renacimiento en Europa, nació el drama con un carácter popular marcadísimo que revelaba su origen (los misterios y moralidades de la Edad Media). Unida la inspiración popular a las formas artísticas de la poesía erudita y verificada la fusión entre ésta y la poesía popular, apareció el drama como resultado de esta unión, siendo sus creadores Lope de Vega en España y Shakespeare en Inglaterra.

No enumeraremos los poetas que en los tiempos modernos han cultivado este género, porque son los mismos que en otra lección hemos señalado como cultivadores de la tragedia moderna o romántica. Baste decir que después de llevado a un alto grado de perfección por Shakespeare y los discípulos de Lope, y luego de desvanecida la influencia del clasicismo francés, que por un momento lo eclipsó, ha renacido con nueva fuerza en nuestros días, merced a la escuela romántica y se cultiva bajo dos formas principales: como drama histórico y legendario y como drama de costumbres y psicológico, de marcadas tendencias morales, sociales, y no pocas veces políticas y filosóficas.

Lección LI.

Géneros dramáticos. -El drama teológico. -El auto. -El drama simbólico-fantástico. -La comedia mitológica. -Las comedias de magia y de espectáculo. -La loa. -El drama pastoril. -El monólogo.

Estudiados los tres géneros dramáticos fundamentales, debemos examinar ahora algunas producciones escénicas que no pueden comprenderse dentro de aquellos y deben constituir géneros especiales, por carecer de algunas condiciones propias de toda verdadera concepción dramática, o por ser en realidad composiciones épicas o líricas destinadas a la escena. Tales son: el drama teológico, el auto, el drama simbólico-fantástico, la comedia mitológica, las comedias de magia y de espectáculo, la loa, el drama pastoril y el monólogo.

De cuanto hemos dicho en las lecciones que a la Poesía Dramática hemos dedicado, se infiere que el carácter predominante de este género consiste en representar las acciones humanas. A este criterio hemos subordinado todos nuestros preceptos, y fácil es colegir, después de esto, la razón que nos asiste para considerar como géneros especiales todas aquellas producciones escénicas en que el conflicto dramático se plantea entre seres sobrenaturales, o mejor dicho, en que no hay verdadero conflicto, sino representación de un dogma teológico, de una leyenda mística o de una concepción metafísica; así como aquellas otras en que la marcha, situaciones y desenlace de la acción, penden exclusivamente de resortes sobrenaturales o fantásticos.

Obras semejantes no son concepciones dramáticas, sino épicas, fantásticas o novelescas, según los casos. Son la forma simbólica o alegórica de un concepto teológico o metafísico, o la caprichosa representación de un cuento fantástico, cuando no se reducen a ser el pretexto para lucir los prodigios del Arte escénico. De todas maneras, no es posible confundirlas con los géneros que dejamos estudiados, por más que participen en algún modo de la naturaleza de éstos y adopten sus formas exteriores.

El drama teológico es la representación de una acción sobrenatural habida entre dioses, semi-dioses, ángeles, demonios y demás seres sobrenaturales. Su objeto es siempre representar en forma dramática un concepto teológico o un hecho prodigioso de la Divinidad; su fin tiene más de moral y religioso que de artístico; su concepción es épica, y el elemento dramático no es en tales producciones otra cosa que un medio de

sensibilizar conceptos abstractos o excitar el interés y la devoción del público.

A veces, sin embargo, el drama teológico se aproxima al verdadero drama, por ser su asunto una acción humano-divina, esto es, un hecho realizado por fuerzas sobrenaturales, pero verificado en la tierra. En tal caso, puede la parte de acción humana que haya en el drama ofrecer verdaderos caracteres dramáticos, pero sin que la concepción pierda por eso su carácter predominantemente épico.

Puede haber, por tanto, dos formas del drama teológico: una en que la acción se desarrolla entre personajes sobrenaturales, y por regla general, en regiones sobrenaturales también; otra en que la acción se realiza en el mundo, terciando en ella personajes humanos y mezclándose los hechos milagrosos con los naturales. Lo primero pudiera denominarse simplemente drama teológico, lo segundo drama teológico-histórico. Ejemplo del primer género es el Prometeo encadenado de Esquilo, y del segundo los dramas en que se representan el nacimiento y muerte de Jesús.

El drama teológico ha existido en casi todos los pueblos. La mayor parte de los dramas indios pueden contarse en este género. La obra citada de Esquilo es un verdadero drama teológico. El teatro de la Edad Media apenas cultivó otro género que éste. Los autos, misterios, milagros y moralidades de aquella edad, los dramas de la monja alemana Hrotswitha, que vivió en el siglo IX, las representaciones de la Danza de la muerte, son buena prueba de lo que aquí decimos. En los tiempos modernos, el drama teológico no tiene igual preponderancia, salvo en España, donde lo cultivaron con maravillosa perfección nuestros grandes dramáticos del siglo XVII, señaladamente Calderón de la Barca.

El auto puede considerarse como una manifestación especial del drama teológico, del cual se distingue por adoptar la forma alegórica (179). El concepto teológico que el auto expresa se representa en una acción alegórica, cuyos personajes son indistintamente seres sobrenaturales, hombres, y personificaciones de entidades abstractas (la fe, la gracia, la humanidad, el pecado, etc). Esta acción sólo en la apariencia es un verdadero drama, siendo en el fondo una oposición metafísica de ideas y conceptos abstractos. Es, pues, el auto una concepción puramente épica, donde no existen verdaderos elementos dramáticos ni hay otro interés que el religioso. Tanto los autos como los dramas teológicos abren vasto campo a la fantasía y la inspiración del poeta y admiten fácilmente el lirismo, por lo cual suelen distinguirse por la grandeza y originalidad de la concepción y las galas del estilo y del lenguaje. Estas composiciones se escriben en verso por regla general.

El auto es de origen cristiano. Nació en la Edad Media, como una de las varias formas del teatro eclesiástico-popular, y se cultivó principalmente en España.

El nacimiento y la pasión de Jesucristo, y sobre todo, el misterio de la Eucaristía, fueron el tema predilecto en que se inspiraron nuestros poetas para crear producciones prodigiosas, llenas de misticismo y de poesía. Cultivaron este género todos nuestros grandes dramáticos, pero ninguno rayó en él a tanta altura como Calderón, cuyos autos sacramentales superan a todo encarecimiento.

El drama simbólico-fantástico es una producción que se asemeja a los

autos y que participa mucho de los caracteres del poema épico-filosófico-social, del cual es una manifestación dramática. Estos dramas desenvuelven una acción fantástica, a veces de carácter teológico, otras puramente quimérica tras de la cual se oculta un concepto trascendental metafísico, y en ocasiones filosófico-social. Los personajes que en tales obras actúan suelen ser humanos y sobrenaturales, y la acción presenta cierto aspecto dramático; pero bien analizados los primeros, no son otra cosa que personificaciones alegóricas de ideas y entidades abstractas, como la segunda es el símbolo de una concepción trascendental. Este género suele responder a una concepción puramente subjetiva del poeta, en cuyo caso ofrece señalado carácter lírico. En él, como en los anteriores, la imaginación domina libremente y sin trabas, como quiera que tales dramas están fuera de toda realidad.

Este género es muy moderno, y puede decirse que ha nacido con los poemas filosófico-sociales, a los que lo ligan muy estrechos vínculos. Lord Byron es el que principalmente ha cultivado el drama simbólico-fantástico (Manfredo, Caín, El cielo y la tierra). En España puede citarse El desengaño en un sueño del Duque de Rivas.

La comedia mitológica es una producción muy semejante al drama teológico, del cual difiere, tanto por ser generalmente una concepción cómica, como por no corresponder a un propósito religioso, pues se inspira en una religión en que el poeta no cree. Estas obras son casi siempre de espectáculo, y no tienen otro objeto que entretener agradablemente al espectador con las transformaciones y aventuras de los dioses paganos. Nuestros dramáticos del siglo de oro cultivaron este género, en que se distinguió Calderón. La comedia mitológica data del Renacimiento, y en nuestros días ha caído en olvido.

Las comedias de magia y de espectáculo son composiciones fantásticas en que se representan hechos maravillosos, producidos por la magia, viajes extraordinarios, en suma, cuanto pueda servir para presentar en el teatro decoraciones sorprendentes, trajes suntuosos, fantásticas transformaciones, etc. Son verdaderos cuentos de hadas, trasportados a la escena, inspirados en la mitología y en todo género de concepciones quiméricas, en los cuales se da mucha importancia al elemento cómico y se sacrifica todo al decorado escénico. Aunque algunas composiciones de este género no carecen de mérito, por regla general deben considerarse más como manifestaciones del Arte escénico, que como verdaderas producciones literarias.

La loa es una composición de reducidas dimensiones (un acto), destinada a conmemorar y enaltecer un suceso fausto o un personaje célebre. Su acción es por lo general alegórica, y los personajes que en ella toman parte son entidades abstractas casi siempre. En realidad, la loa es una composición, lírica unas veces y épica otras, pero nunca verdaderamente dramática. Cuando celebra un suceso nacional, no hace otra cosa que personificar las fuerzas abstractas que concurrieron a determinararlo, y representar en una alegoría el desarrollo de dicho suceso. Cuando hace la apoteosis de un personaje notable, es una especie de canto lírico laudatorio, en que los diferentes elementos que concurren al enaltecimiento de aquél, se personifican también en figuras alegóricas. Pero como quiera que ni estas figuras son caracteres humanos, ni la acción es una verdadera lucha dramática, la loa sólo por su forma exterior puede

considerarse incluida entre los dramas.

Las loas pueden ser patrióticas y políticas, cuando celebran triunfos militares de los ejércitos nacionales, hazañas heroicas de los pueblos, actos notables de los monarcas, natalicios y bodas de los mismos, hechos revolucionarios y otros acontecimientos semejantes. Cuando su objeto es conmemorar y enaltecer a los grandes hombres (héroes militares, artistas, literatos, etc.), pueden denominarse apoteosis.

Este género, que por lo común es de circunstancias, se ha cultivado en casi todas las literaturas, y señaladamente en las modernas.

Así como los géneros que hemos enumerado deben considerarse como formas especiales de la Poesía dramática, de la cual se apartan en cierto modo, por su carácter sobrenatural o alegórico, por su falta de verdadera acción y por las tendencias épicas o líricas que entrañan, -el drama pastoril, a pesar de ser puramente humano, debe considerarse también, más que como verdadero género dramático, como forma escénica de la Poesía bucólica.

El drama pastoril, con efecto, no es otra cosa que una égloga de grandes dimensiones, pero rara vez hay en él una acción que pueda calificarse de dramática. Su objeto principal es manifestar los afectos amorosos de los pastores en una forma eminentemente lírica; es, por tanto, un diálogo, más que un drama; y si por ventura hay en él una acción, ésta es casi siempre tan sencilla y de tan escaso movimiento, que no despierta interés alguno en el espectador.

El drama pastoril sólo se ha cultivado en los tiempos modernos, cuando se desarrolló la Poesía bucólica. Los italianos son los que más se han distinguido en este género. El *Aminta* del Tasso, el *Pastor fiel* de Guarini (1537-1612), producción complicada, en que interviene el elemento cómico, y que ofrece ciertas condiciones dramáticas, son los más acabados modelos del drama pastoril.

El monólogo o monodrama, aunque destinado a la escena, no puede considerarse como una composición dramática, pues carece de todas las condiciones de tal.

En el monólogo, con efecto, no hay más que un personaje, como su nombre lo indica.

Exponer la situación dramática en que se halla este personaje, por consecuencia de una acción pasada que no se presenta al espectador, tal es el objeto del monólogo, que no es, por tanto, otra cosa que la manifestación del estado de una conciencia, hecha por medio de la representación escénica. Es, pues, el monólogo una composición lírica, que sólo tiene de dramática la circunstancia de ser declamada en el teatro. Los monólogos pueden ser trágicos y cómicos y terminar, en el primer caso, con el suicidio del personaje. Entre ellos pueden incluirse también ciertos prólogos declamados que en el teatro antiguo solían preceder a las obras dramáticas, y a veces se denominaban loas; en ellos solía explicarse el argumento del drama, pedir indulgencia al público, etc. El monólogo es género que se ha cultivado muy poco, y que hoy casi ha desaparecido por completo.

Lección LII.

Géneros dramático-musicales. -Condiciones generales de todos ellos. -La ópera. -La zarzuela. -Otros de menor importancia.

Además de los géneros dramáticos que hemos considerado anteriormente, hay otro de carácter mixto, producido por la unión del drama con otro arte distinto del literario. Cabe, en efecto, expresar la acción dramática por medio de la música y del canto, siendo en tal caso las melodías musicales medio de expresión de los afectos dramáticos.

Puede, pues, existir, y de hecho existe este género compuesto, que en cierto modo es género híbrido y en alguna manera degeneración y bastardeamiento del Arte dramático. Con efecto, en esta unión del drama con la Música pocas veces hay una verdadera armonía, siendo por el contrario, lo más frecuente, que la unión sea una simple yuxtaposición, en la que uno de los dos elementos componentes pierde su propio valor y no pocas veces se convierte en medio para un fin ajeno a su carácter. Generalmente en estas uniones el Arte dramático es el que más pierde, por convertirse en ocasión y medio para el desarrollo de la composición musical a cuyas exigencias se ve precisado a someterse. Lejos, por tanto, delimitarse en éste género la Música a expresar el fondo dramático, se constituye en parte esencial y primera de la composición, y reduce el drama a la condición de motivo o tema para desenvolver sus pensamientos y hacer alarde de sus bellezas.

Este género formado por la unión del drama con la Música puede llamarse drama lírico. En este género el medio de expresión es la palabra unida al canto y la música instrumental. La Música expresa en su propio lenguaje lo mismo que expresa la palabra hablada o declamada, uniéndose la letra y el canto indisolublemente hasta convertirse en un sólo medio de expresión. En esta unión predomina, sin embargo, el canto, no sólo porque en la representación él y la música instrumental ahogan la letra, cuya audición es en la mayor parte de los casos imposible, sino porque el público acude a oír la composición musical, interesándose muy poco por la dramática, la cual, por otra parte, tiene que amoldarse necesariamente a las condiciones de aquella, proporcionándola a toda costa ocasiones y pretextos para el desarrollo de sus motivos.

Estas condiciones no son iguales en todas las composiciones de este género. En unas, el canto está unido constantemente a la letra; en otras, la palabra declamada y la palabra cantada alternan, reservándose la última para determinadas situaciones de la composición dramática. Fácilmente se comprende que en esta segunda clase de composiciones la inspiración dramática es más libre, y el elemento dramático menos subordinado y de más importancia, estando en ellas la Música y el drama en condiciones de igualdad. Por esta razón los libretos (180) de las zarzuelas son, por lo general, superiores como obras literarias a los de las óperas.

Sin embargo, en todos estos géneros el poeta se ve obligado a someterse a condiciones que son otras tantas trabas para su inspiración. Le es forzoso disponer la acción de suerte que haya cabida para las diferentes piezas que necesariamente ha de haber en la composición musical; le es forzoso preparar situaciones de efecto que den lugar al músico para componer piezas notables; le es forzoso, por último, en la elección del asunto, en la pintura de los caracteres, en la expresión de

los afectos, en el plan de la obra y sobre todo en el lenguaje, que ha de ser eminentemente lírico y cantable, tener en cuenta siempre las condiciones peculiares del Arte musical y someterse estrictamente a ellas. De aquí que sea punto menos que imposible que la composición cumpla rigurosamente las condiciones del género dramático, ni que su mérito poético sea relevante.

Todos los géneros dramáticos pueden amoldarse a la Música; habiendo, por consiguiente, tragedias, comedias y dramas musicales. En todos ellos es fuerza que la acción tenga mucho movimiento e interés, y gran número de situaciones de efecto; siendo necesario que los caracteres tengan mucho relieve, y que la acción camine con mayor rapidez que en los restantes géneros dramáticos (181).

Los géneros dramático-musicales son la Ópera (182) y la Zarzuela (a que los franceses e italianos llaman ópera cómica u opereta). En la primera, el canto acompaña constantemente a la acción; en la segunda, alterna con la declamación. La primera puede ser trágica o dramática (ópera seria y semi-seria) o cómica. La segunda rara vez es trágica; predomina en ella el elemento cómico; y suele tener más condiciones literarias que la ópera. Lo cómico degenera con frecuencia en grotesco o bufo en este género (ópera bufa). Las óperas serias generalmente son históricas; entre las óperas semi-serias y cómicas y las zarzuelas las hay históricas, de costumbres, de intriga y enredo, fantásticas, mitológicas, etc (183).

Además de estos géneros, hay otros menos importantes, como el vaudeville francés, que es un sainete en que los personajes cantan canciones breves; la tonadilla y la jácara españolas, que más que una composición dramática son una serie de canciones (casi siempre burlescas), enlazadas por una acción extremadamente sencilla, y otras composiciones análogas.

La ópera, la zarzuela y los demás géneros dramático-musicales son muy modernos. Coincidieron con el desarrollo de la Música y nacieron en el siglo XVII. Francia, Alemania, Italia y España son los países que más han cultivado este género, señaladamente los dos últimos. Metastasio (1698-1782), Lorenzo d'Aponte y Romani en Italia; Scribe en Francia; Calderón, Bancés Candamo y Ventura de la Vega en España, son los que más se distinguen como libretistas de ópera y zarzuela.

Lección LIII.

Géneros poéticos compuestos. -La Sátira. -Su concepto. -Elementos que la constituyen. -Sus caracteres generales. -Sus diferentes tonos y formas. -Clases en que puede dividirse. -Importancia social de la Sátira. -Su desarrollo histórico.

Expuestos los tres géneros poéticos simples o fundamentales, debemos ahora, conforme a lo indicado en la lección XXXII, ocuparnos en el examen de los llamados compuestos, mixtos o de transición, a causa de reunir elementos propios de aquellos (184). Estos géneros son tres, como en la precitada lección dijimos, a saber: la Sátira, la Poesía Bucólica, y la Novela, caracterizándose la primera por la unión de lo épico y de lo

lírigo; la segunda por la de estos dos elementos en ocasiones, y en otras por la de lo lírico y lo dramático y aun por la de todos ellos, y la tercera por la de lo dramático con lo épico.

La Sátira es la manifestación poética de un elemento estético y moral de extraordinaria importancia: lo satírico. Lo satírico es el resultado de la unión de la Crítica con la cómica, o lo que es igual, es el aspecto cómico de la Crítica, entendida en su más amplio y universal sentido, esto es, como juicio de cualquier aspecto de la realidad en vista de un conjunto de principios, que constituyen lo que se llama el ideal. Cuando la objetividad sometida a la crítica aparece en contraposición con el ideal que el crítico sustenta, y en esta oposición resulta risible o execrable, lo cómico o lo feo (feo estético o feo moral) se manifiestan, y el crítico prorrumpe en ruidosa carcajada o calurosa invectiva contra aquélla. Pero no siempre es esta censura el fruto de un examen reflexivo, ni de una comparación entre un hecho y un principio, sino el resultado inmediato y directo de una intuición que ve, sin reflexión científica, la impureza de la realidad y su oposición al pensamiento y sentimiento del que la contempla. En tal caso no se produce una crítica reflexiva y didáctica, sino un espontáneo movimiento del ánimo que se manifiesta en una explosión del sentimiento. Entonces el crítico deja de serlo para convertirse en poeta, y ora mofa y ridiculiza con burlesco acento el objeto que le parece cómico y risible, ora se revuelve indignado contra él, si lo juzga inmoral y odioso; pero apelando siempre al arma del ridículo, para combatirlo, por ser la más eficaz y terrible de todas. Dadas estas condiciones, aparece la Sátira, que no puede confundirse con la Crítica propiamente dicha, de la cual es la manifestación estético-cómica.

Entraña, pues, la Sátira una oposición entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta; pero esta oposición puede ofrecer un carácter objetivo o subjetivo, que dan a este género, según los casos, un aspecto más épico que lírico o viceversa. Con efecto, aunque esta oposición existe siempre y en virtud de ella formula sus censuras o asesta sus burlas el poeta, cabe notable variedad en el grado con que éste interesa su persona y acentúa su subjetividad en el asunto. Cabe que, excitado poderosamente su sentimiento contra el vicio que combate, se encare con él y en lucha personal se afirme y revuelva contra lo objetivo, condenándolo airado a nombre de su sentimiento herido, de su conciencia indignada, de su razón sublevada contra una realidad odiosa o ridícula; pero es también posible que, ocultando su pasión personal tras un elemento superior, haciéndose eco, no tanto de un estado de su ánimo, como de un principio general, representando (como en la Épica) una idea o un sentimiento que son comunes a todos los hombres, ridiculice y condene lo objetivo, no a nombre propio, sino a nombre de la razón, de la justicia, del gusto, en suma, de algo también objetivo y permanente. En este último caso, la oposición entre el objeto y el sujeto será la determinación de un contraste más hondo entre un hecho y un principio, de que se hace intérprete el poeta. La oposición entre el ideal y la realidad, vista y manifestada por el individuo; la oposición entre este individuo y la objetividad; he aquí las dos formas fundamentales en que se produce lo satírico, que siempre será objetivo y subjetivo, épico y lírico, pero más objetivo y épico que lírico y

subjetivo en el primer caso, y viceversa.

Siempre hay, por consiguiente, un elemento épico y un elemento lírico en la Sátira. Es épica, porque el poeta se inspira en la realidad, la describe, la representa con vivos colores, narra los hechos que en ella se producen y manifiesta el estado de su conciencia en inmediata y necesaria relación con ella. Es lírica, porque el poeta no se limita a exponer la realidad, sino que rechazándola y censurándola, afirma contra ella su propia subjetividad, y expresa el sentimiento personal de repulsión que dicha realidad le produce. Es, en suma, épico-lírica, porque expresa una oposición declarada entre el objeto y el sujeto, ora éste se oponga a aquél por sí mismo y sin tener en cuenta objetividad de ninguna clase, ora lo haga a nombre de una objetividad que estima superior a la que condena.

Con arreglo a estas consideraciones, puede definirse la Sátira como expresión o manifestación artística de la oposición entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta, oposición traducida por éste en censura o mofa de dicha realidad.

Ahora bien, ¿qué belleza expresa y realiza el poeta satírico? Ante todo, aquella belleza que el Arte da a todo lo que manifiesta o representa, por medio de la forma ideal o imaginativa de que lo reviste. Además, la belleza que existe en esta misma oposición grandiosa, atrevida, verdaderamente dramática, del sujeto y el objeto, y la que reside en el ideal superior que al poeta inspira.

Esta última, sin embargo, no siempre existe. Muchas veces el poeta satírico no ridiculiza ni censura la realidad a nombre de principio alguno, sino obedeciendo a una voluntariedad caprichosa. La tendencia del espíritu humano a ridiculizarlo todo, aunque sea sin motivo, a ver lo ridículo y lo deforme donde no existe, o a suponerlo voluntariamente para tener el placer de mofarse de lo real, es causa de que a veces el poeta no oponga un ideal superior a la realidad que pretende negar y destruir (185). En tal caso lo satírico se trueca en humorístico, y la belleza de la obra se limita a la que nace de su forma y también a la que indudablemente ofrece este atrevido arranque de la subjetividad.

Pero en general la belleza expresada por el satírico es la del principio superior, del ideal más perfecto que opone a la realidad por él censurada; es la belleza de la virtud a cuyo nombre condena el vicio; de la justicia que contrapone a la violencia y a la tiranía; de la razón que le inspira para combatir el error; del buen gusto que le mueve a ridiculizar la fealdad. Cuando esto sucede, la Sátira ofrece un aspecto didáctico y en ciertos casos moral; mas no ha de entenderse por eso (como piensan muchos preceptistas), que es una mera forma de la Poesía didáctica propiamente dicha; pues el satírico no obedece a un propósito científico, sino al noble impulso de aniquilar el mal en todas sus formas y de dar expansión al sentimiento de protesta que rebosa su alma.

Cierto que la Sátira puede ejercer una acción educadora y entrañar una saludable enseñanza; pero nunca es la vestidura poética de un propósito docente; no es la exposición metódica de lo verdadero, de lo bello o de lo bueno; sino el espontáneo movimiento del espíritu del satírico contra la realidad que le subleva.

Como hemos dicho, en la Sátira hay siempre un elemento cómico, que puede preponderar hasta el punto de ser exclusivo o reducirse a un papel

muy secundario. Sin embargo, cuando en la Sátira desaparece por completo el elemento cómico, puede decirse que la composición deja de ser satírica. Por más que el alma del poeta esté poseída de indignación, por amargas que sean sus censuras, fuerza es que en la obra satírica haya alguna manifestación de lo cómico. El poeta satírico ríe siempre, pero su risa recorre todos los grados, desde la sangrienta carcajada del sarcasmo, manifestación convulsiva de un alma indignada, hasta la regocijada risa de la alegre mofa dirigida contra una ridiculez insignificante. Si en la realidad condenada por el poeta hay verdaderamente un aspecto cómico, complácese aquél en ponerlo de relieve y hacerle blanco de sus ataques; si no lo hay, lo supone, lo crea y lo aprovecha como si fuera real. Pero rara vez tiene que apelar el poeta a este recurso extremo; pues pocas cosas dejan de ofrecer puntos vulnerables al penetrante análisis de un entendimiento intencionado y agudo.

La Sátira a veces no encierra una censura explícita de lo satirizado; sino que se limita a señalar la existencia de una realidad cómica. Tal acontece en los epigramas y en ciertas composiciones burlescas puramente descriptivas (como nuestras letrillas, por ejemplo), en que el poeta no hace otra cosa que presentar en un breve cuadro algunas situaciones cómicas o ciertas ridiculeces. Pero aunque la censura no sea expresa, aunque el poeta oscurezca su personalidad tras una narración o descripción puramente épicas, fácil es comprender que no puede estar conforme con aquello que ridiculiza y que en su obra va envuelta una censura tácita. Los epigramas, sin embargo, no caben en esta regla. La intención que hay en ellos se reduce a excitar la risa por medio de una ocurrencia ingeniosa, de la narración de un incidente cómico, etc. Entran en la Sátira porque revelan un propósito burlesco, que denota cierta oposición (muy leve, sin duda), entre el poeta y la realidad, a cuya costa ríe aquél; pero faltan a una condición esencial de la Sátira, y deben considerarse como la más ínfima manifestación de este género (186).

No se manifiesta sólo lo satírico en lo que especialmente se llama Sátira; sino también en ciertos géneros épicos y dramáticos, como el poema burlesco y la comedia, y en la Novela; pero en estos géneros no suele manifestarse el elemento subjetivo con tanta energía como en la sátira propiamente dicha.

Gran variedad de tonos y de formas admite el género satírico. Bajo el punto de vista de su intensidad y energía, caben en él numerosos matices y grados, desde la simple indicación de un incidente cómico (epigrama), hasta la enumeración festiva de una serie de ridiculeces, contrasentidos y vicios sociales (letrilla burlesca); desde la burla punzante, pero exenta de indignación, de un error literario o artístico, de una costumbre ridícula, de un vicio social de escasa importancia, hasta la protesta amarga o el grito de indignación lanzado contra grandes vicios, enormes injusticias y execrables crímenes; desde la mera expresión subjetiva de la idea o sentimiento del poeta hasta la pintura fiel de las costumbres, o la narración de los hechos censurados (cuadros de costumbres políticas, literarias, privadas, etc.); desde la sátira personal que se ensaña contra un individuo a quien ridiculiza y denosta, hasta la que se dirige contra personalidades colectivas, instituciones, costumbres, ideales, creencias, etc.; desde la que sólo se propone producir risa y regocijo, hasta la que

intenta naturalizar y aleccionar; desde la que quiere corregir y mejorar lo que critica, hasta la que tiende a destruirlo; desde la que obedece al severo dictado de la razón y la justicia, hasta la que es eco de violentas pasiones y ciegos intereses; desde la que se hace a nombre de elevados principios e ideales, hasta la que es caprichoso fruto del espíritu escéptico, burlón o mal humorado del poeta.

No menor variedad se observa en las formas de que la Sátira se sirve. A veces es exposición directa del estado de conciencia del poeta; otras su pensamiento se encarna en una acción dramática o novelesca, en una ficción alegórica, en una narración de sucesos, en una descripción de personajes, tipos y hechos sociales, o en un animado diálogo. Manifiéstase en ocasiones la persona del poeta, narrando, describiendo, exponiendo, burlándose, indignándose, imprecando; en otras se oculta tras narraciones, descripciones, alegorías o diálogos. Suele servirse también el satírico de la forma epistolar; emplea distintamente el verso y la prosa, y en el primer caso recorre todos los tonos y formas de la versificación, desde la grandiosa y solemne sátira clásica, hasta la juguetona letrilla y el breve epigrama, como en prosa adopta todo los estilos posibles.

Puede, por tanto, dividirse la Sátira en muchas y diferentes clases por razón del predominio de los elementos que la constituyen, del tono que en ella domina, del fin que se propone, de los asuntos en que se inspira y de las formas que emplea. Así será objetiva o subjetiva, según que el poeta se inspire, al oponerse a la realidad, en un principio o ideal superior, o en su individualidad subjetiva, en cuyo caso se denominará humorística; afirmativa y negativa o escéptica, según que el poeta afirma una realidad superior a la que contradice o se limita a negar sin afirmar; filosófica o moral si tiende a corregir y mejorar la realidad, o burlesca si se contenta con ridiculizarla y a costa de ella excitar la risa; religiosa, política, moral, científica, artística, literaria, personal, etc., según la naturaleza del objeto a que se dirigen sus ataques.

Por razón de la forma, puede dividirse la Sátira en poética y prosaica, pudiendo ser ambas expositivas, narrativas, descriptivas, dialogadas, epistolares, alegóricas. En la sátira escrita en verso se comprenden la sátira clásica, la letrilla, el epigrama, la fábula satírica, la semblanza y otras composiciones menos importantes. En la sátira prosaica pueden incluirse los diálogos satíricos, las alegorías satíricas, los cuadros de costumbres, los artículos crítico-satíricos, políticos y literarios, los retratos y semblanzas y otras muchas composiciones que sería prolijo enumerar.

Inútil es encarecer la importancia moral y social de la Sátira. El ridículo es el arma más temible que el hombre puede usar; lo que resiste a la censura seria, a la objeción fundada, a la indignación y a la cólera, difícilmente resiste a sus ataques. Por eso la Sátira es arma peligrosísima que debe emplearse con extrema prudencia, pues nada hay más mortífero que sus golpes. Si puesta al servicio de una noble idea y de un propósito moralizador, puede reportar ventajas inestimables a la causa del bien, de la belleza y de la verdad, trocada en arma que manejan torpes pasiones e intereses, consagrada a denostar lo bueno y lo verdadero, puede, si no alcanzar victoria definitiva, ser causa al menos de graves perturbaciones. Y debe tenerse en cuenta que si la sátira moral y severa,

la sátira de carácter didáctico, no suele producir efectos muy eficaces ni inmediatos, la sátira burlesca, irónica y punzante casi siempre los produce. Los ataques de los filósofos, las censuras de los moralistas causaron menos daño al paganismo que los zumbones diálogos de Luciano; el ideal caballeresco no murió a manos de los graves varones que en términos austeros lo condenaron, sino a impulsos de las carcajadas de Cervantes y Rabelais.

En las contiendas religiosas, políticas, científicas, artísticas y literarias, el arma de la sátira se esgrime con destreza y encarnizamiento por las sectas, escuelas, partidos que en ellas toman parte; siendo lo más frecuente en tales casos que la Sátira se ponga al servicio de la pasión y del interés más que de la razón y la justicia. Cuántos daños puede causar en tales condiciones, no hay para qué decirlo. Pero cuando más perniciosa y menos legítima aparece es cuando toma el agresivo y antipático carácter de sátira personal (187).

La Sátira es propia de todos los pueblos y tiempos (188), pues en todos hay vicios y ridiculeces sociales e individuales que se prestan a la censura y a las mofas, y en todos revela el hombre su tendencia a burlarse de cuanto existe. Pero los momentos más propicios para la aparición de este género son aquellas épocas de transición y de crisis que atraviesa la humanidad, en que los ideales existentes se desvanecen y desacreditan, y el espíritu tiende a nuevas formas de vida. Entonces es cuando más se manifiesta la contraposición entre la realidad (inspirada en añejos ideales) y los espíritus anhelantes de reformas y progresos; entre las nuevas ideas que se anuncian como fórmulas de un porvenir mejor, y los antiguos y ya desacreditados principios que determinan los hechos. También en épocas de corrupción y decadencia, cuando por todas partes cunde el mal en todas sus formas, cuando las costumbres se pervierten, los caracteres se rebajan y las instituciones se corrompen; o bien, cuando (limitándose la decadencia a una sola esfera de la vida), el gusto artístico se extravía, la ciencia se encamina por extraviados senderos, o en las costumbres se muestran ridiculeces y extravagancias, los espíritus sensatos y dignos que se libran del contagio, acentúan su oposición a semejante estado de cosas, y la Sátira surge como una protesta natural y necesaria contra tales descaminos. En estos casos la Sátira se inspira siempre en los buenos principios, olvidados por la sociedad y afirmados con energía por el poeta contra los vicios que corroen a ésta. Pero en el caso antes citado, no siempre el satírico opone un ideal superior al que es objeto de sus ataques; pues muchas veces se encierra en una negación puramente escéptica, debida acaso a no existir todavía (o al menos no ser conocido por el poeta), un ideal que pueda sustituir al que se extingue.

Requiere la Sátira cierto grado de desarrollo de las energías individuales, cierto valor e independencia del sentimiento individual, y por eso no suele aparecer en sociedades donde estos sentimientos y energías tienen poco ascendiente, por razón del carácter de la raza o del sistema religioso y político del país. Tal es la razón de que la Sátira no aparezca en el Oriente, donde la individualidad está absorbida por el régimen de las castas o por el dominio de la teocracia y del despotismo, y donde la uniformidad y fijeza de las creencias impide la aparición de esos estados críticos que tan favorables son para el desarrollo de este género.

La Sátira apareció en Grecia, pero bajo las formas del poema paródico o burlesco y de la comedia, no bajo las que estudiamos aquí. Solamente Alceo en algunas composiciones políticas, y Arquíloco de Paros, inventor del yambo, cultivaron la Sátira en su forma lírica (189). Más tarde, en la época del imperio romano, Luciano de Samosata satirizó la religión pagana, las escuelas filosóficas y las costumbres en epigramas y opúsculos, y sobre todo en sus admirables Diálogos. La sátira de Luciano es puramente negativa y escéptica.

En Roma adquirió la Sátira tal influencia y desarrollo, que los romanos afirmaron que era creación exclusivamente suya (*satira tota nostra est*, dijo Quintiliano), afirmación inexacta, como de lo expuesto puede colegirse.

Recorrió la sátira romana todos los grados, desde la amable censura de Horacio hasta el sangriento epigrama de Marcial y la colérica invectiva de Juvenal. Ennio, Lucilio (148-103 a. d. C.), Varrón (116-27), Catulo, Horacio, Persio (34-62 d. C.), Juvenal (42-124), Marcial (40-104), y algún otro de menos importancia, son los que cultivaron la Sátira en Roma.

En la Edad Media tuvo la Sátira gran importancia. Desde el punto en que se inició la protesta contra el régimen feudal y aun contra la Iglesia católica, la Sátira apareció en todas sus formas. Además de los poemas y composiciones dramáticas satíricas y de los cuentos burlescos y licenciosos, la Sátira en sus formas líricas fue cultivada por los trovadores provenzales, por los autores de los *Fabliaux* franceses, entre los cuales se distingue Rutebeuf, por el poeta popular francés Villon, por algunos satíricos alemanes (Brandt, Murner, Fischart), y por ingenios españoles, como el Arcipreste de Hita, Pero Gómez, Juan Alfonso de Baena, Antón del Montoro y otros menos importantes.

A partir del Renacimiento, la Sátira llega a su más alto grado de prosperidad, y se manifiesta en todo género de formas, siendo religiosa, política, moral, literaria, poética, prosaica, etc., y adquiriendo carácter humorístico y amargo, principalmente en el siglo XIX.

La literatura alemana es pobre en escritores satíricos. Sólo se distinguen en ella Immermann, Heine y algún otro de escasa importancia. Más rica en producciones de este género la literatura inglesa, ofrece gran número de obras satíricas notables, en prosa y en verso. Swift (1667-1745), Sterne (1713-1768), Lord Byron, Moore, Austin, son los más distinguidos satíricos de Inglaterra. Pero la forma que habitualmente toma allí la Sátira, es la novela.

La sátira moderna se inicia en Francia con la *Sátira Menipea*, dirigida contra los partidarios de la Liga en 1594 (190). Marot, D'Aubigné (1550-1630), Régnier, Boileau, La Bruyère (1639-1696), Voltaire, el primero de los satíricos franceses, Béranger, Pablo Luis Courier (1773-1825), Barbier, Víctor Hugo, han cultivado con brillantez, y en todas sus formas, el género satírico.

Italia no carece de satíricos notables, aun sin contar entre ellos los numerosos cultivadores de la Poesía épico-burlesca. Distinguiéronse en los siglos XVI y XVII Ariosto, Berni, Aretino, escritor licencioso e insolente, Menzini (1646-1704), el pintor Salvator Rosa (1615-1675). En los siglos XVIII y XIX, han brillado Parini (1729-1799), Leopardi, que recuerda en sus Diálogos a Luciano, Giusti (1809-1850), y otros menos

importantes.

España ha producido satíricos muy notables desde el siglo XVI hasta nuestros días, tales son: Castillejo, los Argensolas, Quevedo, que es el más notable de todos, Góngora, Barahona de Soto, Jaúregui, Miguel Moreno, Baltasar de Alcázar (1530-1606), Salazar y Torres (1642-1675), Gracián (m. 1658), Lope de Vega, Francisco de la Torre, Cervantes, Vélez de Guevara (1570-1644), Santos, Eugenio de Salazar, Hidalgo, Jovellanos (1744-1811), Vargas Ponce (1700-1821), Herbás (Jorge Pitillas), Iglesias (1748-1791), Moratín (hijo), Arriaza, Gallardo, Miñano, Lafuente (1806-1866), y Larra (1809-1833), conocido por el nombre de Fígaro, que es el satírico más notable que España ha tenido en la época presente.

Lección LIV.

Géneros poéticos compuestos. -La Poesía bucólica. -Su concepto. -Elementos que en ella aparecen. -Sus caracteres. -Su desarrollo histórico.

La naturaleza no sólo ha inspirado a los poetas las composiciones que en otro lugar (Lección XXXVIII) hemos estudiado bajo el nombre de Poesía épico-naturalista o descriptiva. En este género, el poeta canta la naturaleza sin relacionarla con el hombre; pero hay otro en que canta la vida del hombre en el seno de la naturaleza. Este género es el que se denomina Poesía bucólica y también rústica o pastoril, si bien este último nombre no es muy adecuado.

En todo tiempo causó en el hombre impresión profunda la vida de la naturaleza y anheló vivir libre y sosegado en medio de ella. Sobre todo, en los hombres habituados a la vida de las ciudades, se desarrolló la afición a la del campo; y cansados de su ruidosa y trabajada existencia, envidiaron la de los pastores. Pocos son los poetas que no han celebrado los encantos de esa vida y han exagerado en sentidos versos su anhelo de respirar el aire embalsamado de los campos, olvidar sus pesares y descansar de sus fatigas en la soledad apacible de los bosques y en el ameno retiro de los sosegados valles.

De aquí la aparición de la Poesía bucólica. Cantar los goces de la vida campestre, pintar los afectos sencillos de rústicos pastores, retratar las escenas de su tranquila existencia, y extendiéndose a otros aspectos de la naturaleza, cantar la vida de los pescadores, los placeres de la caza, los encantos de la vida agrícola, tales han sido los objetos que se ha propuesto la Poesía bucólica, que puede definirse, por tanto: la expresión y representación de la belleza de la vida humana desarrollada en íntimo y amoroso contacto con la naturaleza.

Fácil es comprender que esta poesía no es meramente objetiva ni subjetiva. Si el poeta expresa en ella el sentimiento que en su alma produce la naturaleza y canta las perfecciones de ésta, también describe sus bellezas, narra la vida y pinta los afectos de los hombres que en medio de ella viven. Y como quiera que al retratar la existencia de las gentes rústicas, suele representarla en forma dramática, y sirviéndose del diálogo, síguese que la Poesía bucólica es épico-lírico-dramática: épica, en cuanto canta la objetividad de la naturaleza y de la vida rústica; lírica, en cuanto expresa el sentimiento del poeta, inspirado por la

contemplación de tales objetos; dramática, en cuanto representa dramáticamente, por medio del diálogo, la vida y los afectos de las gentes rústicas.

Pero no en todas las composiciones bucólicas se hallan estos elementos. Algunas hay puramente expositivas; otras son épicas, (narrativas y descriptivas); otras dramáticas; algunas mixtas, pues en ellas se mezclan la narración y el diálogo e interviene la persona del poeta. Pero los elementos épicos y líricos rara vez faltan en ellas; el que no aparece siempre es el dramático, que sólo se manifiesta en ciertas composiciones, y aun en ellas suele ir mezclado con elementos narrativos y descriptivos (191).

Cualquiera que sea la forma de las composiciones bucólicas, lo que en ellas se exige principalmente es delicadeza de sentimientos. La composición bucólica ha de estar penetrada por un vivo sentimiento de la naturaleza; hase de respirar en ella el fresco y agradable ambiente del campo; y los afectos personales que el poeta pinte han de ser sencillos, delicados y tiernos. Adornados, además, los cuadros que, presente, con todas las galas de la imaginación (para lo cual ha de poseer el poeta un notable talento descriptivo), la composición ofrecerá indudables encantos, y producirá en el alma aquel dulce y sosegado deleite que causa la contemplación de las escenas y espectáculos en que el poeta se inspira. Manejado de esta suerte el género bucólico, podrá contarse entre los más bellos y poéticos, y despertar las emociones más agradables y los afectos más puros.

Empero, para conseguir esto es preciso que el poeta sea espontáneo, que verdaderamente sienta lo que dice, y que su amor a la naturaleza sea sincero. La primera condición del género bucólico es la naturalidad y la sencillez, y nada le cuadra menos que la afectación. De la tierna sensibilidad que requiere, a la empalagosa sensiblería propia del poeta erudito y cortesano que sólo de oídas conoce la vida campestre, y dista mucho de apreciar sinceramente sus encantos, media un abismo. Y sin embargo, la Poesía bucólica casi siempre ha caído en la afectación más exagerada y en el sentimentalismo más falso, trocándose en un género artificioso y convencional, sobre todo en la época moderna.

Este grave pecado de la Poesía bucólica, que le ha acarreado merecidas censuras y un rápido descrédito, se debe principalmente al empeño que tuvieron sus cultivadores modernos de encerrarse en los límites que la trazaron los antiguos, reduciéndose a cantar la vida pastoril y dando a ésta un colorido falso. En vez de dilatar el campo de la Bucólica por toda la naturaleza; en vez de buscar la inspiración en los variados aspectos de la vida del hombre en relación con ella (agricultura, pesca, navegación, caza, vida pastoril, etc.); en vez de pintar con verdad y sencillez, aunque sin grosera llaneza ni rastrero prosaísmo, los afectos de los rústicos, y los variados incidentes de su vida; en vez de cantar todas las relaciones poéticas en que el hombre, (sea o no rústico) puede hallarse con la naturaleza; -los poetas bucólicos, siguiendo servilmente las huellas de Virgilio, pero sin competir con él, diéronse a imaginar pastores y zagalas almibarados, eruditos y cortesanos, que en artificiosas frases y con afectada sensibilidad, cantaban sus quejas amorosas, o celebraban frías competencias poéticas, y crearon una naturaleza y una

vida pastoril puramente convencionales, frías, monótonas, empalagosas y no poco ridículas. Deleitaba a los cortesanos aquella pintura absurda y falsa, pero repugnaba al buen sentido de los verdaderos artistas, y no tardó mucho en desacreditarse semejante género, envolviendo en su ruina desgraciadamente a toda la Poesía bucólica, que no era culpable de tales extravíos. Por esta razón el género que nos ocupa puede hoy considerarse como muerto, y su resurrección es muy difícil, a menos que rompa los antiguos moldes y se encamine por nuevos rumbos.

Las composiciones bucólicas pueden ser, según lo dicho anteriormente, expositivas, narrativas, descriptivas, dialogadas y también expositivo-dialogadas y narrativo-dialogadas. Escríbense siempre en verso (salvo cuando adoptan la forma novelesca, pero en tal caso son uno de los géneros en que se divide la Novela), y pueden usarse en ellas todas las combinaciones métricas, cuidando siempre de que el lenguaje sea poético, y abundante en imágenes, y de que la versificación sea sonora y elegante. Cuando son dialogadas, importa que el lenguaje de los interlocutores sea sencillo, natural y acomodado a su condición rústica; pues nada hay más ridículo que poner en boca de pastores el lenguaje de los cortesanos; pero no por eso ha de incurrir el poeta en la llaneza y grosería con que tales gentes suelen producirse.

Suelen dividirse las composiciones bucólicas en églogas, idilios y dramas pastoriles, pero estos últimos pertenecen a la Poesía dramática. Las églogas se dividen a su vez en pastoriles, piscatorias y venatorias, según que cantan la vida de los pastores, pescadores o cazadores.

Los críticos y preceptistas se han esforzado por establecer una verdadera distinción entre las églogas y los idilios, pero sus trabajos han sido vanos. Algunos han sostenido que el idilio se diferencia de la égloga en ser narrativo, al paso que ésta es dialogada o narrativo-dialogada; otros señalan como carácter del idilio el predominio del elemento lírico o subjetivo; pero ni unos ni otros tienen razón, pues hay idilios y églogas de todas las clases precitadas (192). La verdad es que idilio y égloga son la misma cosa, y que la diferencia sólo consiste en el nombre, siendo idilio el que daban los griegos a estas composiciones, y égloga el que les aplicaron los latinos.

La Poesía bucólica nació en Grecia, siendo sus principales cultivadores en aquel país Teócrito, Bión y Mosco. A imitación de Teócrito, escribió sus églogas Virgilio, siendo él y su modelo los dos poetas bucólicos más grandes que han existido.

En la Edad Media se hallan vestigios del género bucólico en ciertas composiciones de los trovadores provenzales (albadas, serenatas, pastorelas y vaqueras), imitadas con acierto en España por el Arcipreste de Hita y el Marqués de Santillana. También se escribieron en Castilla algunas églogas dramáticas destinadas a la representación.

Después del Renacimiento, y merced a la influencia clásica, renace la Poesía bucólica. Los poetas de la Edad Moderna imitan servilmente a Virgilio y no tardan mucho en caer en la afectación a que antes nos hemos referido, señaladamente en Francia.

Italia inició esta restauración de la Bucólica. Sannazaro (1458-1530), dio el ejemplo y lo siguieron los cultivadores del drama pastoril (Tasso y Guarini), Marini y sus imitadores, y los Arcades, entre

los cuales se distinguen Zappi (1667-1719) y Frugoni (1692-1778).

A imitación de los italianos cultivaron en España el género bucólico Garcilaso (que es el más notable de todos), Balbuena, Francisco de la Torre, Villegas (1595-1669), Figueroa, Lope de Vega, Cervantes, Iglesias, Meléndez y otros de menos importancia.

En Portugal se dedicaron con éxito a este género Sáa de Miranda, Ferreira, Andrade Caminha, Bernardes, Alvares do Oriente, Camoens, Rodriguez de Lobo, Faria e Sousa, Diniz da Cruz y Mausinho de Albuquerque.

Pope, Gay (1688-1732), Burns en Inglaterra; Gessner (1730-1788) en Suiza; Racan (1589-1670), Fontenelle (1657-1757), Andrés Chenier, en Francia, se han dedicado también al género bucólico, siendo más espontáneos y naturales los ingleses, y los franceses más alambicados y artificiosos.

Lección LV.

Géneros poéticos compuestos. -La Novela. -Lugar que debe ocupar entre los géneros poéticos. -Elementos que la constituyen. -Su concepto. -Sus semejanzas y diferencias con los géneros épico y dramático. -Sus caracteres y condiciones. -Sus diferentes clases.

No falta quien se resiste a colocar la Novela entre los géneros poéticos, fundándose en la falsa teoría, que en otra ocasión hemos refutado, de que no hay poesía donde no hay versificación. Pero aparte de que las consideraciones puramente formales y exteriores no pueden tener fuerza alguna en este género de cuestiones, es evidente que nos sería imposible de todo punto clasificar la Novela si no la colocáramos dentro de la Poesía. Es indudable, con efecto, que por su fin, por su forma, por su fondo, por su lenguaje, la Novela no pertenece a la Didáctica ni a la Oratoria, ni puede constituir un género de transición entre éstas y la Poesía, porque ningún elemento de ellas tiene. Luego es necesario colocarla dentro de la Poesía, y en este caso, ¿puede colocarse en otro lugar que en el que aquí la asignamos? La respuesta es sencilla si atendemos a lo que es la Novela.

Todas las composiciones a que se da el nombre de novelas son narraciones prosaicas de acciones imaginarias (fundadas a veces, sin embargo, en datos históricos) que entrañan, por lo general, un interesante conflicto dramático. Lo que en ellas se retrata es la vida humana en todos sus aspectos: las luchas que en ella se producen, los caracteres que en estas luchas se manifiestan y desenvuelven, los acontecimientos trágicos, dramáticos y cómicos que constituyen la trama de la vida, tanto en su aspecto colectivo y público (en la vida histórica y política), como en su aspecto familiar e individual (en la vida privada), tanto en el objetivo y exterior como en el interno y subjetivo; en suma, todo lo que constituye el asunto de la Poesía dramática.

Pero todo esto se expresa y desenvuelve en la Novela por medio de la narración (193). El novelista relata los hechos, pinta los caracteres, describe los lugares y las costumbres, reproduce los diálogos de sus personajes, procede, en una palabra, como el poeta épico o el historiador.

La vida humana no se representa en la Novela; se narra, y las composiciones de este género son, por consiguiente, dramas narrados. Fácilmente se infiere de esto que no puede incluirse la Novela entre los géneros dramáticos. Pero ¿no podrá colocarse entre los épicos, como lo han hecho muchos preceptistas?

Hay en la Novela elementos puramente dramáticos que impiden colocarla en la Poesía épica. La pintura de afectos y caracteres tiene en ella una importancia mayor que en los poemas épicos, y el elemento individual o subjetivo comienza a sobreponerse a los elementos objetivos de éstos. La oposición y lucha de afectos, el antagonismo de caracteres que presta interés dramático a la acción, tienen en la Novela una preponderancia que se significa en el mayor uso de la forma dialogada, en el predominio de la acción sobre la narración, en la viveza de su estilo y en la forma prosaica de su lenguaje.

Además, al paso que la Poesía épico-heroica (única a que podría asimilarse la Novela), se inspira en los hechos más grandes de la historia, y nunca en la vida privada, la Novela se complace en pintar los sucesos de ésta, y si por ventura elige asuntos históricos, más se fija en los detalles anecdóticos y en la vida interior de los personajes de la historia, que en los hechos culminantes de ésta.

Ni tampoco existe afinidad entre el tono elevado de la Épica y el lenguaje familiar de la Novela, entre el ideal de aquélla y el de ésta, entre la intervención de la fantasía colectiva y popular en las creaciones épicas y el carácter individual de las novelescas. No es, pues, la Novela un género épico, ni siquiera una epopeya bastardeada, como ha solido decirse (194).

Pero si la Novela no es un género dramático ni épico, no es posible desconocer que participa de las condiciones de éstos; pues sus formas narrativas son épicas, y su fondo es indudablemente dramático. La Novela es, por consiguiente, un género épico-dramático, en que el drama es el fondo y la narración épica es la forma, y que puede definirse: la representación artística de la belleza dramática de la vida humana, manifestada por medio de una acción interesante, narrada en lenguaje prosaico.

Participando la Novela de la naturaleza del poema dramático y de la del épico, tiene grandes semejanzas con ambos (sobre todo con el primero), pero también notables diferencias, que no permiten considerarla como una simple suma de lo épico y lo dramático.

Con efecto, aunque en el fondo no es la Novela otra cosa que un drama, su forma le da caracteres muy distintos de éste. En vez de circunscribirse a los estrechos límites que imponen al poeta dramático el diálogo y la representación escénica, el novelista disfruta de la más amplia libertad. Pudiendo dar a su obra toda la extensión que quiera, y emplear la narración y la descripción, además del diálogo, le es posible abarcar acciones muy extensas; relatar la vida entera de un hombre; pintar un período histórico entero; retratar menudamente a los personajes, analizando con toda minuciosidad sus caracteres; exponer con todos los detalles necesarios los antecedentes de la acción; cambiar cuando lo place de lugar y de tiempo; aglomerar multitud de episodios e incidentes, dando así a la acción mayor variedad y riqueza; describir los lugares en que el

drama que refiere se realiza; en suma, unir al movimiento y interés del poema dramático la amplitud y extensión del poema épico. Es la Novela, en tal sentido, un drama que adquiere las amplias y dilatadas proporciones de la Epopeya y de la historia.

Además, la forma propia de la Novela abre ancho campo a la manifestación del elemento lírico (que siempre ocupa en ella un lugar secundario, sin embargo). Al relatar los hechos, al pintar los caracteres, al describir los lugares, por medio de digresiones de todo género, puede el novelista manifestar a su sabor sus ideas y sentimientos personales y exponer el fin moral o trascendental que en su obra propone, sin perjuicio de servirse de sus personajes para el mismo objeto. De esta suerte puede reunir la Novela todos los elementos de los distintos géneros poéticos, y ser una verdadera síntesis de todos ellos.

Aseméjase, por tanto, la Novela al drama en su movimiento e interés, y al poema épico en su amplitud. Diferénciase del primero por mezclar elementos épicos y líricos a la acción dramática, por ser más extensa y libre, por representar la realidad más completamente, pues ofrece el espectáculo de la vida en todos sus aspectos y relaciones, y es a la vez drama, epopeya e historia. Distínguese de la Épica heroica por no limitarse a la vida pública y colectiva, ni ceñirse al tono solemne y levantado de aquélla, pues abarca todos los aspectos de la existencia humana, desde lo cómico a lo trágico, desde los más sencillos cuadros de la vida familiar, hasta los más heroicos hechos de la vida de los pueblos; admite todo género de personajes; emplea todas las formas posibles de estilo; y es en tal sentido, el cuadro más completo y acabado de la vida del hombre. Es, en suma, el género que bajo una forma prosaica resume todos, y su única inferioridad, con respecto a la Dramática, consiste en no representar los hechos con la verdad y la ilusión que son propias de la representación escénica.

La Novela es eminentemente humana. Su asunto constante es la vida humana, aunque a veces se remonta a elevadas regiones. La naturaleza no es objeto de su atención, sino en cuanto es teatro de los hechos que refiere, y el mundo de lo ideal y lo divino no es considerado por ella sino en inmediata relación con el mundo humano. La intervención de lo maravilloso es impropia de la Novela, a no ser en la llamada novela fantástica.

La Novela tiene en su forma gran semejanza con el poema dramático, y su acción se sujeta casi a las mismas leyes que éste, en lo que toca a sus partes, a los caracteres de los personajes, etc. La unidad y variedad de la acción son reglas de la Novela, como de toda composición poética, pero tiene más amplitud en lo que respecta al número y extensión de los episodios.

Respecto a la forma, la única propia de la Novela es la narración, que puede suponerse hecha por el protagonista o por cualquiera de los personajes de la obra, en forma de memorias, de correspondencia epistolar, etc.; pero generalmente se presenta como obra del autor. También suele haber novelas dialogadas.

El diálogo es muy importante en la Novela, y debe ofrecer los mismos caracteres de verdad, naturalidad y animación que el de las obras dramáticas. En estilo y lenguaje, la libertad del novelista es absoluta: todos los tonos, desde el más sublime al más llano; todos los estilos,

desde el más florido al más severo; todas las formas de lenguaje, desde el lenguaje figurado y florido hasta el familiar, son igualmente admisibles, siempre que sean adecuadas al asunto y siempre que la familiaridad no raye en grosería y la llaneza en incorrección.

En la división de géneros de la Novela, es conveniente que nos atengamos a lo que es en ella expresado, lo cual nos dará una división semejante a la de la Poesía épica y a la del drama. Hay, con efecto, novelas en que principalmente se atiende a la pintura de los caracteres humanos, al desenvolvimiento de las luchas interiores de la conciencia, y éstas se asemejan al drama y a la comedia psicológicos. Otras, cuyo fondo es histórico, corresponden al poema heroico y a las producciones dramáticas de carácter histórico. Las que encierran una concepción trascendental, sea filosófica, social, religiosa, política, etc., asimílanse a los dramas de este género y a los poemas filosófico-sociales. Hay también novelas cómicas y satíricas, análogas a la comedia y al poema burlesco; novelas de costumbres y de intriga, semejantes a los dramas y comedias de este nombre; novelas pastoriles, que son una forma prosaica de la Bucólica; cuentos y novelas cortas, que representan en este género lo que el cuento épico, la leyenda y el sainete; novelas fantásticas, que se asemejan a composiciones parecidas, épicas y dramáticas; novelas didácticas, asimilables a los poemas que así se llaman, etc. En suma, todos los miembros de la división que de la Novela puede hacerse, corresponden a los géneros dramáticos y épicos.

Aunque puede haber multitud de géneros novelescos, los reduciremos a los siguientes, que son, sin duda, los más importantes: Novela psicológica o de carácter, histórica, de costumbres, de aventuras o de intriga y enredo, filosófico-social, cómica, pastoril, fantástica, didáctica, y novela corta o cuento. Conviene advertir que estos géneros se mezclan entre sí, siendo muy frecuente que una misma novela pueda clasificarse en varios de ellos (195).

La novela psicológica o de carácter se distingue por ser más subjetiva que objetiva. A la narración del hecho exterior prefiere la exposición de las interioridades del espíritu, el desarrollo de los caracteres, la pintura de los afectos más íntimos del corazón humano. La acción en ella es antes interna que externa, y la acción externa no es más que la consecuencia lógica de la interna o el medio de exponer y desarrollar ésta. Generalmente, estas novelas tienen un protagonista, cuyo nombre suele ser título de la obra y cuya historia íntima es su asunto.

Este género de novelas es susceptible de gran variedad, y puede recibir nombres diferentes, según los aspectos de la vida psicológica que expone. De aquí la llamada novela religiosa, por ocuparse principalmente de las manifestaciones del sentimiento religioso; la novela sentimental, que se dedica con especialidad a pintar la vida del sentimiento, y sobre todo, el sentimiento amoroso; la novela humorística, que expresa el escepticismo, mediante una mezcla enteramente subjetiva de risa y llanto, placer y dolor, incredulidad y fe, etc (196).

La novela histórica es predominantemente objetiva. En ella la narración de los hechos supera al elemento subjetivo y los caracteres se describen y retratan más bien que en su aspecto interior, en su acción sobre lo exterior, en su intervención en los hechos. Este género de novela

es tan importante como difícil. Requiere en efecto un gran conocimiento de la historia y sobre todo del carácter de los personajes históricos, así como de las costumbres y vida íntima de las antiguas sociedades, sin lo cual, al perder la exactitud, pierde también el interés. En estas novelas hay en realidad dos acciones, una histórica, otra ficticia, encomendadas a personajes históricos y a personajes inventados. Unir indisolublemente estas dos acciones sin faltar a la verdad histórica ni siquiera a la verosimilitud; idealizar los personajes históricos sin desfigurar su verdadero carácter; identificarlos personajes ficticios con el espíritu de aquella época hasta el punto de que parezcan históricos; idealizar y embellecer la acción histórica sin que se falte a la verdad de los hechos; retratar con fidelidad y animación el cuadro de las pasadas costumbres y expresar exactamente todas las ideas y sentimientos de aquellas épocas, son condiciones inexcusables de este género de novelas, que revelan a las claras sus grandes dificultades. Los novelistas faltan a ellas con frecuencia y no vacilan en falsear descaradamente la historia, a pesar de haber acerca de esto una regla que no debe jamás darse al olvido. Esta regla es que el novelista debe retratar los personajes históricos y referir los hechos según la historia los refiere; limitándose su libertad a mezclar con los hechos y personajes históricos, hechos y personajes ficticios, pero de tal suerte, que ni estos hechos contraríen ni alteren los verdaderos, ni estos personajes difieran de los históricos hasta el punto de haber un dualismo en la acción. El novelista debe guardar, por tanto, profundo respeto a la verdad histórica, procurando la mayor verosimilitud en lo ficticio, y no atribuyendo a ningún personaje histórico hechos contrarios a su carácter o inconciliables con los que la historia nos refiere de él, ni mucho menos alterando el carácter del personaje so pretexto de embellecerle, hasta el extremo de que sólo en el nombre se parezca al que en la historia hallamos. Respeto absoluto a la verdad histórica; verosimilitud en lo ficticio: tal es en breves términos la fórmula a que debe someterse el novelista.

La novela de costumbres puede considerarse como una rama de la novela histórica. Su asunto, con efecto, son hechos de la vida humana, pero en vez de aplicarse a exponer hechos de la vida pública, de la vida de los pueblos, consagrarse a retratar la vida privada, las costumbres características de cada pueblo. Cuando pinta costumbres de los tiempos pasados se asemeja aun más a la novela histórica y suele llamarse novela de costumbres históricas; pero cuando se ocupa de costumbres contemporáneas, es cuando propiamente se llama de costumbres, recibiendo el nombre de picaresca si se dedica a pintar la vida de las clases ínfimas de la sociedad y sobre todo de las gentes de mal vivir. Recibe también diferentes nombres esta novela según el género de costumbres que pinta, llamándose por tanto novela política, marítima, militar, etc. Esta novela requiere gran conocimiento de la sociedad en que el poeta vive y no menor del corazón humano, subiéndole de punto su dificultad cuando pinta costumbres de los tiempos pasados. Generalmente la novela de costumbres tiene elementos cómicos y sobre todo dramáticos. Esta novela se confunde fácilmente con la psicológica, cuando en ella prepondera el elemento subjetivo, siendo también uno de los géneros novelescos que alcanzan más influencia moral.

La novela de aventuras o de intriga y enredo se asemeja en todo a las comedias y dramas de igual género. Su único propósito es entretener al lector con la narración de extraños sucesos y aventuras, y de acciones intrincadas, casi siempre inverosímiles. Estas novelas (que indistintamente son históricas o de costumbres), se cuidan muy poco del desarrollo de los caracteres y sólo tratan de producir efecto. Por regla general sus asuntos suelen ser terroríficos y muy parecidos a los del melodrama. Este género es uno de los más populares, pero también de los menos estimables entre los novelescos.

La novela filosófico-social expresa y retrata la vida de toda la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en sus ideas que en sus hechos, en sus caracteres que en sus costumbres. Generalmente desarrolla los problemas más graves de las ciencias morales y sociales, mediante una acción grandiosa y complicada, confiada a caracteres que son verdaderos tipos y personificaciones de aspectos permanentes de la humanidad. Estas condiciones le prestan proporciones verdaderamente épicas y la colocan por encima de todos los demás géneros. Requiriendo esta novela en el artista una gran cultura científica, una poderosa idealidad, un exquisito conocimiento del corazón humano y un arte maravilloso para unir en sus tipos y en su acción lo ideal y lo real, lo filosófico y lo histórico, viene a ser el más difícil de los géneros novelescos, accesible solamente por tanto a genios de primera talla (197).

La novela cómica retrata la vida bajo su aspecto cómico y emplea muchos de los recursos usados en el poema cómico, excepto la parodia. Muy semejante a la novela de costumbres y confundida frecuentemente con la picaresca, propónese por regla general un fin crítico y viene a ser una de las formas de la Sátira. Su importancia es grande, su dificultad no pequeña y su influencia extraordinaria.

Hay otros géneros de novela de menos importancia. Tales son: la novela pastoril, forma prosaica de la Bucólica, género artificioso, frío, falso de todo punto y hoy caído en completo descrédito; la novela fantástica, muy semejante a la leyenda y caracterizada por el empleo constante de lo maravilloso o de lo tradicional; la novela didáctica, dedicada a exponer en forma recreativa los principios y verdades de la Ciencia; y por último, el Cuento, enteramente igual al cuento épico de que nos ocupamos al hablar de los poemas menores, con la única diferencia de estar escrito en prosa.

Lección LVI.

Importancia social de la Novela. -Leyes de su desarrollo histórico.

-Causas a que se debe su preponderancia en la época moderna. -Principales cultivadores de este género.

Pocos géneros poéticos tienen tanta importancia y ejercen influencia tan extraordinaria, como la Novela, que ha sido denominada, con razón, el quinto poder del Estado. Hechos repetidos así lo comprueban, y el interés con que de ella se ocupan moralistas y legisladores lo confirma; no siendo dudoso que su influencia en nuestros días es mucho mayor que la del teatro. La causa de este fenómeno es la naturaleza de la Novela, género

amplio, flexible, sintético, que se amolda a todos los asuntos, formas y tonos. Representación fidelísima y completa de la vida humana, que pinta con admirable verdad y colorido, la Novela reúne las cualidades de todos los géneros poéticos. Caben en ella las más elevadas y trascendentales concepciones filosóficas y morales, los cuadros más animados de la historia y de las costumbres, los más delicados y minuciosos análisis psicológicos, las grandezas de la Épica, las expansiones de la Lírica, el interés, movimiento y trascendencia de la Dramática. Siendo a la vez drama, poema o historia; pudiendo encerrar bajo su forma poética elevado sentido didáctico; proporcionando al lector los más variados goces y emociones; poniéndose al servicio de todos los ideales y de todos los fines de la vida; popularizando las ideas y los sentimientos; recorriendo toda la escala de éstos; reflejando todos los aspectos de la existencia humana, desde los más objetivos hasta los más subjetivos y personales; llevando por doquiera en amena y atractiva forma la concepción del filósofo, el dogma del teólogo, el pensamiento del político, el ideal del moralista, las observaciones del crítico y del psicólogo, los juicios del historiador, las intencionadas censuras del satírico, las inspiradas creaciones del épico y del dramático, los sentimientos arrebatados del lírico; -la Novela ejerce necesariamente poderosísima influencia y alcanza extraordinaria popularidad. A esto contribuye también la circunstancia de ser la Novela uno de los géneros poéticos más realistas, lo cual se debe principalmente a su forma prosaica. Ciertamente no alcanza el grado de verdad que da al drama la representación; pero en cambio, la llaneza de su lenguaje le hace ser más accesible a todas las inteligencias, y su extensión y la minuciosidad de sus narraciones y pinturas le permiten dar extraordinario relieve y colorido a sus asuntos. Atraído el lector por estas narraciones familiares y prosaicas, en que ve retratada con pasmosa fidelidad la vida, identificase con los personajes que en ellas figuran, interésase por su acción, y fácilmente se insinúan en su alma las doctrinas que el novelista encierra bajo tan amena forma. De esta suerte, tesis morales, religiosas, políticas, etc., que parecerían enojosas o ininteligibles en un libro didáctico y que nunca llegarían por tales medios a la inteligencia y al corazón de las muchedumbres, propáganse rápidamente de esta manera y ejercen efficacísima influencia en el espíritu de los pueblos. Cuán provechoso, y a la vez cuán funesto puede ser este influjo, no hay para qué decirlo; baste con declararlo y referirnos, por lo que toca al carácter moral que debe tener este género, a lo que hemos dicho en repetidas ocasiones sobre la moralidad en el Arte literario (198), añadiendo solamente que por la misma razón de ser tan grande la influencia de este género, el novelista está más obligado a no sostener tesis inmorales; así como lo está (por razones artísticas tanto como morales), a no complacerse en la pintura de los aspectos más bajos y repugnantes de la humana naturaleza, como suelen hacer algunos novelistas franceses contemporáneos.

La influencia que la Novela ejerce no es tan viva e inmediata como la del Teatro, pero sí más profunda y duradera; afecta acaso menos al sentimiento y a la fantasía, pero más a la inteligencia. Leída y releída en el retiro del hogar, la Novela va labrando, lenta pero seguramente, en el ánimo del lector, y a veces sin que éste se dé clara cuenta de ello, el

espíritu que al novelista anima se va apoderando del suyo. En tal concepto, la acción educadora de la Novela se asemeja a la de la obra didáctica, pero con la ventaja sobre ésta de contar con la ayuda poderosa de la forma poética. Puede decirse, pues, que no hay género literario tan influyente como la Novela y que tan fácilmente pueda utilizarse como instrumento de educación o corrupción de pueblos e individuos, sobre todo de las almas impresionables, irreflexivas y poco cultas, en quienes el Arte desempeña los oficios de la Ciencia, y a veces de la Moral.

La Novela es un género muy antiguo, pero que hasta la época moderna no ha adquirido verdadera importancia. Su forma primitiva, popular y fragmentaria es el cuento. En todos los pueblos y tiempos existe esta composición que, como hemos visto, también se escribe en verso, y que responde a una afición común a todos los hombres. Desde la más tierna infancia, manifiestan éstos viva complacencia en escuchar relatos de sucesos ficticios, interesantes y maravillosos, y este fenómeno se observa igualmente en los adultos, sobre todo en los hombres de escasa cultura y en los salvajes. Comienza el cuento por ser un relato fantástico y maravilloso; dásese luego cierta tendencia moral que le asimila a la fábula; y complicándose cada vez más y abandonando su primitivo carácter hasta convertirse en relación de hechos naturales de todo género, va poco a poco revistiendo formas artísticas y desarrollándose hasta engendrar la verdadera novela, que es ya una composición artística erudito-reflexiva. Mas no por esto desaparece, sino que queda vinculado en las clases populares o consagrado al deleite de la infancia, en sus varias formas de cuento novelesco, legendario, moral, fantástico, etc., semejantes a las que son propias del cuento épico.

Pero esto no acontece en todos los pueblos ni en todas las épocas. La Novela propiamente dicha requiere para su aparición un estado social muy complejo, una civilización muy rica y variada, donde lo dramático se produce fácilmente, donde las relaciones entre las diversas clases sociales, las instituciones, los fines humanos, etc., sean muy íntimas y frecuentes, y donde la vida de familia, la vida interior, tenga verdadera importancia y sea muy libre y rica en aspectos. Por eso en los pueblos primitivos, en los que sin serlo viven sometidos a un régimen uniforme, en los que se mantienen en un estado próximo a la barbarie, o en los que sacrifican por completo la vida individual a la social, la Novela difícilmente se produce y sólo existe el cuento. Por eso el antiguo Oriente y las sociedades clásicas de Grecia y Roma, no tuvieron verdadera Novela; por eso la Edad Media no conoció otro género novelesco que los legendarios y fantásticos libros de caballería.

Así se explica también la preponderancia de la Novela en la Edad Moderna. La complejidad y riqueza de su vida, la organización que en ella tiene la familia, fundada en un régimen de libertad o igualdad que no conocieron los antiguos, la importancia que ha alcanzado la mujer, las fáciles relaciones entre todas las clases, los multiplicados lances y conflictos dramáticos a que da lugar la agitación estruendosa de las modernas sociedades, el valor y alteza del principio individual en ellas, son causas suficientes para explicar el portentoso desarrollo de este género. A esto hay que agregar que la Novela ha reemplazado a la Epopeya, incapacitada para encerrar en sus moldes el ideal y la vida de los pueblos

modernos, y que ostenta, por tanto, toda la importancia que alcanzó el género épico en los tiempos antiguos.

Todos los pueblos del antiguo Oriente han cultivado el género novelesco en la forma fragmentaria del cuento (excepto la China, que posee verdaderas novelas). Las colecciones indias de cuentos y apólogos, tituladas: el Pantchatantra, el Pantcha-Pakyana y el Hitopadesa, las novelas históricas y de costumbres de los chinos, las colecciones de cuentos indios, árabes y persas, tituladas: Las Mil y una Noches y Los Mil y un Días, que son las fuentes de donde se han sacado la mayor parte de los cuentos fantásticos de nuestras modernas literaturas, constituyen la creación novelesca de aquellos pueblos (199).

Puede decirse que Grecia y Roma apenas conocieron la Novela. Prescindiendo de las novelas milesias que no han llegado hasta nosotros, en Grecia no hay más novelistas que el satírico Luciano, Yamblico, Heliodoro (célebre por su novela Las Etiópicas, más conocida con el nombre de Historia de Teágenes y Clariquea), Longo, autor de la novela pastoril Dafnis y Chloé, Aquiles Tacio, Jenofonte de Efeso y algún otro de menos importancia. En Roma sólo pueden señalarse Petronio (m. 67 d. C.), autor de la novela licenciosa El Satiricón, y Apuleyo (114-184), a quien se debe el El Asno de oro, o por otro nombre Las Metamorfosis.

En la Edad Media reaparece la Novela bajo diversas formas, como son: los cuentos de carácter oriental, debidos a la influencia árabe, los fabliaux franceses, los libros de caballería, los cuentos de Boccacio, etc.

Pero, como ya hemos dicho, la época en que la Novela adquiere verdadera importancia, es la Edad Moderna. Desarrollase primero en los países latinos, singularmente en España, y más tarde se va extendiendo por los pueblos del Norte, siendo en los siglos XVI y XVII España el país que más se distingue en este género; y en nuestros días, Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia.

España crea la novela picaresca, que comienza con la publicación de la Celestina (1499) de Rodrigo de Cota y Fernando de Rojas. Este género fue luego cultivado por Cervantes, Hurtado de Mendoza, Mateo Alemán, Espinel, Quevedo, Vélez de Guevara, Lope de Ubeda (Fray Andrés Pérez), Castillo Solórzano y otros de menos importancia. Dedicáronse a la novela pastoril, el portugués Jorge de Montemayor (1520-1562), Gil Polo, Vélez de Montalvo, Cervantes, Lope de Vega, Lofraso, Suárez de Figueroa y otros. Las novelas amatorias y de aventuras tuvieron también muchos representantes, entre ellos Céspedes y Meneses (m. 1638), Cervantes y Lope de Vega; y se publicaron además colecciones de novelas cortas, como El Patrañuelo de Timoneda, y las novelas de D^a. María de Zayas; y novelas, alegóricas, como El Criticón de Gracián (m. 1658), y el Siglo Pitagórico de Enríquez Gómez. Pero sobre todas estas producciones, descuella la admirable, novela satírica: Don Quijote de la Mancha, del inmortal Cervantes, que es la mejor novela que jamás se ha escrito y, una de las más portentosas producciones del ingenio humano. Decaída la Novela en el siglo XVIII, sólo nos ofrece una composición estimable: el Fray Gerundio de Campazas, del padre Isla (1703-1781). En nuestros días la cultivaron con sentido histórico Larra y Espronceda, se distinguió en la novela de costumbres, Fernán Caballero (Cecilia Bohl de Faber, 1798-1877), y cultivó

Bécquer el cuento legendario y fantástico.

Creó Italia en el siglo XVI la novela pastoril, en la que se distinguió Sannazaro (1458-1530). Da Porto, Bandello, Giraldi en los siglos XVI y XVII, Alejandro Verri (1741-1816), en el XVIII; Ugo Fóscolo, Manzoni, Máximo d'Azeglio, en nuestros días, son los mejores novelistas italianos.

Singularmente, Los Novios de Manzoni, se considera como uno de los más bellos monumentos de la novela moderna.

En Portugal se han distinguido como novelistas Herculano, Castello Branco, Almeida Garrett, y otros muchos de bastante mérito.

Pero, como antes hemos dicho, las naciones modernas en que mayor desarrollo e importancia ha alcanzado la Novela, son: Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia. En estas naciones, la Novela se ha manifestado bajo todas las formas posibles, y ha ejercido extraordinaria influencia, sobre todo en Francia. Distínguese la novela francesa por su movimiento dramático, por su interés y por su intención; la inglesa por su carácter histórico y descriptivo, por su realismo y también por sus tendencias sociales y políticas; la alemana por la sencillez y delicadeza del sentimiento, y la rusa por su sentido revolucionario y realista y sus tendencias didácticas.

La novela alemana y la rusa no compiten, sin embargo, en brillantez, popularidad e influencia con la francesa y la inglesa.

Francia inició su movimiento novelesco con la Vida de Gargantúa y Pantagruel de Rabelais (1483-1553), sátira de la literatura y el ideal caballerescos. Más tarde, la reina Margarita de Navarra (1492-1549), imitó en su Heptameron a Boccaccio, y Despériers (m. 1514), escribió una colección de novelas cortas. Cultivose luego la novela heroica, mezcla extraña de galantería cortesana y caballescadas aventuras, ridiculizada por el novelista satírico Scarron (1610-1660).

En el siglo XVIII se distinguieron como novelistas de costumbres Lesage (1668-1745), que en su Gil Blas se inspiró en las costumbres españolas, Prévost (1697-1763), Diderot (1713-1784); en la novela satírica Voltaire; y en el género sentimental Juan Jacobo Rousseau (1712-1778), y Bernardino de Saint Pierre (1737-1814), autor de la preciosa novela Pablo y Virginia.

En los comienzos del presente siglo, la novela francesa presenta notorios signos de decadencia. Mientras Pigault-Lebrun (1753-1835), siguiendo las huellas de Louvet, escribe novelas licenciosas, Mad. de Genlis (1746-1830), Mad. Cottin (1773-1807), Madame Stael (1766-1817) Chateaubriand (1768-1848), Lamartine, cultivan un género sentimental e idealista, apartado de toda realidad. Sólo después de la revolución de 1830, comienza la novela francesa a inspirarse en la realidad, a estudiar los caracteres humanos, a retratar las costumbres con delicado análisis, a reproducir con brillante colorido los hechos históricos y a adquirir el sentido social y filosófico que luego la distingue. La novela psicológica, la filosófico-social, la histórica, la de costumbres, la de enredo y aventuras, la didáctica, han sido cultivadas en Francia en estos últimos años por multitud de notables escritores, entre los cuales se distinguen Víctor Hugo, los dos Dumas, Balzac (1799-1850), Jorge Sand (Mad. Dudevant; 1798-1876), Eugenio Sue (1804-1874), Alfonso Karr, Julio Janin

(1804-1874), León Gozlan (1803-1866), Murger (1822-1861), Sainte-Beuve, Soulié (1800-1847), Teófilo Gautier (1811-1872), Sandeau, Nodier (1783-1844), Souvestre (1808-1864), Saintine (1798-1865), Feydeau (1821-1874), Flaubert, Julio Verne, Erckman-Chatrion (Emilio Erckman y Alejandro Chatrion), Octavio Feuillet, Féval, Achard, Gaboriau, Daudet, Cherbuliez, Emilio Zola, Pablo de Kock, Arsenio Houssaye, Méry, Ponson du Terrail, y otros muchos que sería prolijo enumerar. Víctor Hugo, Balzac, Jorge Sand y Alejandro Dumas, figuran en primera línea entre todos estos novelistas.

En Inglaterra, la Novela comienza a cultivarse en el siglo XVIII. El célebre Robinson Crusoe, de Daniel Defoe (1663-1731) es la primera producción importante de este género en aquel país. Después de Defoe, escribe Richardson (1689-1761) novelas psicológico-morales de mérito notable; Fielding (1707-1754) y Sterne cultivan la novela cómica de costumbres, y Goldsmith (1718-1774) publica una novela sentimental (El Vicario de Wakefield), que es un verdadero idilio lleno de delicadeza y ternura.

En el presente siglo, después de las novelas de Miss Edgeworth (1770-1849), aparece el gran Walter Scott (1771-1832), el primero de los novelistas ingleses, que bien puede considerarse como creador de la novela histórica. Walter Scott fue imitado en los Estados-Unidos por Fenimore Cooper (1789-1851), y Washington Irving (1783-1859), y en Inglaterra por Bulwer Lytton (1805-1873), que, además de notables novelas históricas, ha escrito varias de costumbres todas de extraordinario mérito.

El principal cultivador de la novela de costumbres en Inglaterra es Carlos Dickens (1812-1870). Además de él y de Bulwer, se distinguen en este género Thacheray (1811-1863), Disraeli, Willkie Collins, Carlota Brouthe (1816-1855), Lady Fullerton y Miss Beecher Stowe, autora de la célebre Choza de Tom que tantos servicios prestó a la abolición de la esclavitud. Como autor de novelas histórico-religiosas muy notables, merece mencionarse el cardenal Wiseman.

En Alemania, como en Inglaterra, la Novela no tiene importancia hasta el siglo XVIII. Wieland y Goethe la inician, distinguiéndose este último, sobre todo por su célebre Werther. En el siglo actual se señalan el humorístico Juan Pablo Richter (1763-1825), Hoffmann (1776-1822), célebre por sus cuentos fantásticos, brillantemente imitados por el norte-americano Edgardo Poe (1819-1849), Chamisso, Freytag, Hacklander, Keyse, Auerbach y otros de menos importancia.

Finalmente, en Rusia (200) se distinguen como novelistas Gogol (1809-1852), Herten, Turghenief y otros muy notables.

Lección LVII.

Géneros poéticos. -La Poesía didáctica. -Su concepto. -Carácter especial que la distingue. -Sus condiciones. -Formas distintas en que se manifiesta. -Formas fragmentarias. -Formas artísticas. -Poemas didácticos. -Epístolas didácticas. -Fábulas o apólogos. -Desarrollo histórico de la Poesía didáctica.

En todos los géneros poéticos que hasta aquí hemos estudiado, el fin

capital que el artista se propone es realizar la belleza, ya reproduciendo y representando en formas ideales y artísticas la realidad bella que contempla, ya embelleciéndola por medio de dichas formas. A este fin se subordinan todos los restantes que el poeta puede proponerse, y si por ventura en su obra se desarrolla un pensamiento trascendental o se encierra una enseñanza, tales elementos se someten siempre al fin estético, y la obra artística nunca se confunde con la científica.

No sucede así en el género a que se da el nombre de Poesía didáctica. Aquí ya no se trata en primer término de realizar la belleza, sino de exponer la verdad en forma poética. La Poesía se subordina a fines extraños al Arte; pierde su finalidad y se convierte en medio: deja de ser creadora, y de todas sus excelencias sólo conserva en la mayoría de los casos la forma exterior. En tal sentido, la Poesía didáctica es, más que un género propiamente poético, una transición entre la Poesía y la Didáctica, un arte bello-útil y no un verdadero arte bello.

No quiere decir esto que en este género no aspire el poeta a realizar belleza; pero este fin ya no es el principal, sino que va acompañado de otro, que es extraño al Arte y al cual se subordina. El poeta didáctico se preocupa, ante todo, de exponer la verdad científica o moral; sin duda que juntamente aspira a que su obra sea bella, pero la belleza que en ella realiza no es más que un medio de hacer agradable la exposición didáctica. Así es que rara vez crea, rara vez imagina ficciones, y si por ventura lo hace, es con el intento de encerrar en una forma alegórica la verdad que trata de exponer.

La Poesía didáctica puede definirse, con arreglo a estas indicaciones, como la exposición artística de la verdad por medio de la palabra rítmica. En esta definición se observan las diferencias que separan a este género de la verdadera Poesía y de la Didáctica; pues si de aquella se aparta por no ser realización de belleza, sino exposición de verdad, de ésta se separa por servirse del lenguaje rítmico, indispensable en la Poesía didáctica que, despojada de él, se confundiría con la Ciencia.

Algunos críticos suelen entender que la Poesía didáctica no expresa la verdad, sino la belleza de la verdad; pero esto es desconocer el carácter especial de este género. La Poesía didáctica es, por su fondo, una rigurosa exposición científica; no se deriva de una concepción poética, de una contemplación de las bellezas que la verdad puede encerrar (como acontece en la Poesía épico-religiosa, en la filosófico-social y en otros muchos géneros poéticos); no se inspira inmediatamente en la realidad, sino en el concepto que de ésta se forma la Ciencia; no separa en la concepción científica lo bello de lo que no lo es, sino que lo expone todo, si bien cuidando de idealizar y embellecer lo segundo; no subordina jamás la verdad a la belleza, la Ciencia al Arte, la realidad a la ficción poética, sino todo lo contrario; y atenta siempre a las exigencias de la doctrina que expone y del método con que ésta se desenvuelve, procura asimilarse en orden, claridad y rigor sistemático a la Ciencia pura y sólo como adorno y gala de sus obras admite el elemento poético.

Pero, de otro lado, tampoco presenta los caracteres distintivos de toda verdadera concepción científica; porque no es la Ciencia misma, sino

su poética vestidura. Aspirando a embellecer las tesis abstractas de una ciencia, y también los preceptos técnicos de un arte, no desarrolla las primeras ni los segundos con el rigor sistemático de una verdadera exposición didáctica, ni se abstiene (como debe hacer el científico) de amenizar sus producciones con las galas del lenguaje poético, con descripciones pintorescas, relatos interesantes, y a veces ficciones alegóricas; todo lo cual la aparta de las obras científicas y la coloca en el número de los géneros poéticos. Por regla general, las composiciones poético-didácticas no son analíticas, ni en ellas se encuentran la serie de razonamientos, observaciones y pruebas con que el científico demuestra sus tesis; más bien son concepciones sintéticas, que suponen un análisis previo, en las que se expone el cuadro general de una ciencia o de un arte, o se encierra una enseñanza moral de carácter práctico. No son la Ciencia misma, sino la fórmula poética de los resultados de ésta, resumidos en una concepción sintética y artística. Por eso nadie acude a tales obras para aprender ciencias o artes, y cuando en ellas se cifraban todos los conocimientos, era porque la Ciencia no había salido de la infancia (201).

Del concepto de la Poesía didáctica se deducen, fácilmente las condiciones que han de distinguirla. Por lo mismo que su concepción no es artística y que sus elementos poéticos se cifran exclusivamente en la forma, el poeta está obligado a esmerarse en ésta y a sacar de ella todo el partido posible para que su obra tenga condiciones estéticas. En muchas ocasiones, la belleza que existe en la ciencia que expone, ayuda a la realización de este propósito; en otras, le es forzoso disimular la aridez del prosaico asunto en que se inspira, cifrando sus esfuerzos en la perfección de la forma. Así, cuando desarrolle una ciencia o un arte que se relacionen con la naturaleza (como hicieron, por ejemplo, Lucrecio y Virgilio) deberá apelar a los recursos que le depara la Poesía descriptiva, exponiendo y describiendo las bellezas naturales o los grandiosos descubrimientos, invenciones y victorias del hombre en su lucha incesante con la naturaleza. Más fácil será su tarea si expone doctrinas morales o si se sirve de formas alegóricas (como en la fábula) para desenvolver su pensamiento. Pero en todo caso, en la brillantez del estilo, en el uso acertado y frecuente de las metáforas, imágenes, descripciones, etc., en los primores del lenguaje y en las galas de la versificación, es donde habrá de buscar los recursos necesarios para embellecer su obra. Obligado está a ello el poeta didáctico, pues ya que elige tan prosaicos asuntos, es para él deber imperioso mostrarse más poeta todavía que los que no siguen tales caminos.

En todo esto influye mucho la naturaleza del asunto y por eso no son iguales las condiciones de los diversos géneros de composiciones que en la Poesía didáctica pueden incluirse. Así la exposición de las ciencias aventaja a la de los procedimientos técnicos de las diferentes artes; la de los principios que rigen la vida moral, religiosa, política, etc., supera a la de los principios de la Ciencia pura; la de una concepción sintética del mundo es preferible a y la de una ciencia particular; y la de ciencias que versan sobre la naturaleza o sobre la vida espiritual del hombre ofrece notables ventajas sobre la de ciencias abstractas. Entre la Cirujía rimada de Diego de Cobos, y el poema de Lucrecio sobre la

naturaleza de las cosas; entre la Epístola a los Pisones de Horacio, y Las Geórgicas de Virgilio, media, por esta razón, un verdadero abismo.

La Poesía didáctica es objetiva o épica, y sólo en uno de sus géneros (la epístola) ofrece cierto carácter subjetivo; pero aun en éste, tal subjetividad es más aparente que real, pues el poeta, expone, no tanto sus propios sentimientos, como los principios generales de moral, política, literatura, etc., en que se inspira; y el subjetivismo de la epístola se reduce, por tanto, a una cuestión de forma. Así pues, si la Poesía didáctica no fuera en realidad un género especial, debiera colocarse entre los épicos, con los cuales tiene notables semejanzas, sobre todo cuando adopta la forma del poema, en los llamados poemas didascálicos.

La Poesía didáctica se manifiesta en formas fragmentarias cuando es popular, y sobre todo en sus comienzos. En este momento de su desarrollo, no es otra cosa que una breve expresión rítmica de un concepto científico, moral o religioso, puesto en verso probablemente para fijarlo mejor en la memoria de los hombres. Los dísticos, las inscripciones, los epigramas (en el sentido que daban los antiguos a esta palabra), los proverbios, las parábolas, los refranes, los enigmas y aureolas de los hebreos (202), son formas fragmentarias diversas de la Poesía didáctica, muchas de las cuales se conservan todavía y representan la inspiración poético-didáctica del pueblo.

Estas manifestaciones fragmentarias se agrupan después en ordenadas series (colecciones de proverbios, por ejemplo), y al cabo son reemplazadas por formas orgánicas, por verdaderas composiciones artísticas de carácter reflexivo. Tales son los poemas didascálicos, las epístolas didácticas y las fábulas o apólogos.

Los poemas didascálicos son composiciones orgánicas, artísticas, de carácter reflexivo y casi siempre erudito, de formas épicas, en que se expone sistemática y ordenadamente un tratado didáctico completo, que encierra los principios de una ciencia, las doctrinas de un sistema, o los preceptos técnicos de un arte. Estos poemas son la forma más genuina y acabada de la Poesía didáctica; los que más se amoldan al rigorismo científico; y también los que encierran mayores bellezas poéticas, cuando son debidos a escritores de genio, que saben embellecer los asuntos más prosaicos.

Las epístolas didácticas se aproximan mucho al género lírico. Son composiciones en que el poeta desenvuelve en forma epistolar los principios de una ciencia o de un arte (como la Epístola a los Pisones de Horacio), o en que desenvuelve una tesis moral, casi siempre de carácter práctico (como la Epístola moral a Fabio, atribuida a Rioja.) En este último caso, las epístolas pueden adoptar un tono satírico y convertirse en una manifestación de la Sátira, o dar tal intervención al sentimiento del poeta, que quedan contarse entre las poesías líricas. Pero cuando esto no sucede y el poeta se limita a exponer una teoría cualquiera, la epístola es una forma de la Poesía didáctica.

Las fábulas o apólogos son, poemas alegóricos de breves dimensiones en que se desarrolla un principio moral por medio de una pequeña acción dramática, cuyos personajes casi siempre son irracionales, y de la cual, como de un ejemplo práctico, se deduce la enseñanza que el poeta se propone. A veces el poeta se limita a narrar el hecho, dejando al lector

que deduzca la consecuencia; otras, la indica en lo que se llama vulgarmente moraleja de la fábula. A pesar de su tendencia docente, este género es menos didáctico y más poético que los anteriores, pues al cabo en él hay invención, hay ficción poética, hay formas imaginativas del pensamiento moral. La fábula suele tener carácter satírico (en cuyo caso es una forma de la Sátira). También hay fábulas políticas, que o son satíricas o desenvuelven una máxima política, y tienen, por tanto, carácter didáctico; y literarias, que se encuentran en el mismo caso.

La Poesía didáctica es uno de los géneros poéticos más antiguos. Coincide con los orígenes de la civilización y es la forma primitiva que revisten la Ciencia y la Moral, cuando aún no han perdido su carácter dogmático, sus formas sintéticas y su aspecto intuitivo y espontáneo. Antes de ser meditado fruto del análisis y la reflexión, la Ciencia y la Moral son resultados de un vulgar empirismo, de una vaga intuición o de una autoridad dogmática, y entonces, confundidas todas las esferas de la vida, la forma, que emplean para manifestarse es la Poesía. El deseo de conservar en la memoria los principios de la Ciencia y las reglas de la Moral, induce a los hombres, en este imperfecto estado de cultura, a formularlos en el lenguaje rítmico, y de esta suerte, como simple forma expositiva de la verdad, aparece la Poesía didáctica en formas fragmentarias primero, orgánicas y artísticas después.

Más tarde, cuando la Moral se organiza como verdadera ciencia, o como rama bien definida y organizada de la Religión, cuando a su vez la Ciencia se cultiva seriamente y aparecen los grandes sistemas filosóficos, la Poesía didáctica va perdiendo importancia y sólo se cultiva por algunos poetas eruditos, hasta que llega un momento en que los progresos de la Ciencia la hacen innecesaria. Entonces los poemas didácticos desaparecen o son muy raros, las fábulas adoptan un carácter satírico o se dedican exclusivamente a la educación de la niñez, y sólo subsiste la epístola, con tendencias cada vez más poéticas y menos didácticas. Tal sucede en nuestros días, donde con ser la Poesía trascendental y en cierto modo docente, nunca se convierte en mera expositora de la Ciencia.

En los antiguos pueblos del Oriente, la Poesía didáctica tuvo gran importancia. El apólogo fue cultivado por los indios y los árabes, y la parábola y el proverbio por los hebreos, a quienes se deben colecciones poético-didácticas tan notables como los Proverbios, el Eclesiastés, el Libro de la Sabiduría y el Eclesiástico.

En Grecia tuvo gran desarrollo este género poético. El gran poeta didáctico de aquel país es Hesiodo, a quien se debe el poema Los trabajos y los días, en que se exponen elevados principios morales, y se describen los trabajos agrícolas y las empresas del comercio marítimo. A Hesiodo suceden los poetas gnómicos, así llamados por dedicarse exclusivamente a exponer sentencias filosóficas y morales.

Entre ellos pueden contarse Solon (que también fue poeta elegíaco), Focílides y Theognis. También hubo en Grecia filósofos-poetas, que expusieron sus sistemas en poemas didácticos. Tales fueron Jenófanes, Parménides de Elea, Empédocles de Agrigento, Pitágoras (a quien se atribuye un notable poema, titulado: Versos duros). Arato y Opiano son los últimos poetas didácticos de Grecia que merecen mención. Cultivaron además la fábula el célebre Esopo y Babrio.

En Roma fue también muy importante la Poesía didáctica. Cultiváronla Ennio, Lucrecio, que en su magnífico poema *De la naturaleza de las cosas*, expuso de un modo admirable la filosofía natural de la escuela de Epicuro; Virgilio, a quien se deben las *Geórgicas*, acabado modelo del género poético-didáctico, que forma un tratado completo de agronomía; Horacio, que se distingue en el género epistolar y expone el *Arte poético* en su célebre *Epístola a los Pisones*; Ovidio, a quien debemos varios poemas didácticos: los *Fastos*, en que expone, siguiendo el orden del calendario, las fiestas públicas y la liturgia de los romanos, el *Arte de amar*, el *Remedio del amor y los Cosméticos*; Graciano Falisco, autor de un poema sobre la caza (las *Cinegéticas*); Manilio, que escribió las *Astronómicas*; Germánico, el fabulista Pedro, Nemesiano, y algún otro menos importante.

En la Edad Media también existen poetas didácticos; pero la mayor parte no merecen mención. Los más notables son los españoles, entre los cuales pueden citarse Pedro Gómez, el judío Don Sem Tob de Carrión, el Arcipreste de Hita, Pero López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Diego de Cobos, Segovia, Gómez Manrique, Raimundo Lulio, Vidal de Besalú, y otros de menos importancia.

En los tiempos modernos, la Poesía didáctica se cultiva en todas sus formas; pero decae notablemente desde el comienzo del siglo actual. En la forma epistolar ha sido manejada por casi todos los poetas líricos de importancia.

Como fabulistas, se han distinguido: en Alemania, Borner, Hans Sachs, Burkard, Waldis, Lutero (1483-1546), Gellert (1715-1769), Lichtwer (1719-1783), Hagedorn (1708-1754), Lessing, Villamow (1736-1777), Gleim (1719-1803); en Inglaterra: Gay (1688-1732); en Francia, La Fontaine (1621-1695), Florian (1755-1794); en Italia, Roberti, Passerois, Pignotti; en España, Samaniego (1745-1801), e Iriarte.

Como autores de poemas didácticos, pueden citarse: en Alemania, Opitz (1597-1639), Haller (1708-1777), Wieland, Uz (1720-1796); en Inglaterra, Pope, autor del *Ensayo sobre la crítica* y el *Ensayo sobre el hombre*, Prior (1644-1721), Akenside (1721-1770) Somerville, Amstrong; en Francia, Dubartas (1544-1590), Boileau, a quien se debe un *Arte poética*, Luis Racine (1692,1763), Lemierre, Delille (1738-1813), Fontanes (1715-1821), Castel, Boisjolin (1763-1832), Esménard (1770-1811), Gudin (1738-1812), Ricard (1741-1803) Aimé Martin y Cournaud (1749-1847); en Italia, Rucellai, Alamanni, Baldi (1553-1617), Tansillo (1510-1568), Musio (1496-1576), Tesauro, Scandiano, Valvasone, Rosso, Cornazano, Marco Gerónimo Vida (1490-1566), que escribió en latín, diversos poemas didácticos, entre ellos una *Poética*, Betti, Zampieri, Basotti, Spolverini, y Zanella.

En España merecen mención Juan de la Cueva, autor del *Ejemplar poético*; Lope de Vega, a quien se debe el *Arte nuevo de hacer comedias*; Pablo de Céspedes (1538-1608), autor de un poema sobre el *Arte de la Pintura*, asunto que también inspiró a Pacheco (1571-1654); Moratín (padre), autor de un poema sobre la caza; Iriarte, que escribió un poema sobre la *Música*, y unas notables fábulas literarias; Rejón de Silva, Moreno de Tejada, Pérez de Celis y Martínez de la Rosa, a quien se debe una *Poética*.

Sección segunda

La oratoria.

Lección LVIII.

Concepto de la Oratoria. -Sus relaciones con la Poesía y la Didáctica.
-Sus caracteres y condiciones generales. -Concepto de la elocuencia.
-Importancia social o influencia de la Oratoria. -Intervención que en ella tiene el público. -Artes auxiliares de la Oratoria.

El arte de expresar el pensamiento por medio de la palabra, o lo que es igual, el Arte literario, no siempre se propone como fin capital de sus producciones la realización de la belleza, por medio de la libre creación de formas bellas imaginativas, en que se manifiesten las ideas y sentimientos del artista o se represente la bella objetividad por éste contemplada. Además de este arte literario puramente bello, a que hemos llamado Poesía, que no se subordina a fines extra-artísticos, y cumple su misión con realizar la belleza, existen otros géneros literarios, que pueden llamarse bello-útiles, porque en ellos la concepción artística está subordinada a fines extraños a la belleza y al Arte, de los cuales éste se convierte en medio, perdiendo su propia finalidad y abdicando de su independencia.

Estos géneros son dos: la Oratoria y la Didáctica, y se diferencian entre sí, tanto por el diverso grado e intensidad con que en ellos se manifiestan el elemento artístico y el fin estético, como por los distintos fines a que se encaminan. Uno de ellos (la Didáctica) es el menos artístico de todos los géneros literarios; el otro ocupa un término medio entre la Didáctica y la Poesía.

La Poesía es el arte que expresa y realiza la belleza por medio de la palabra, y la Didáctica el que, sirviéndose de igual instrumento, expone la verdad. Aquella no tiene otro fin inmediato que la realización de la belleza y a él lo subordina todo; ésta no se propone más que exponer la verdad y sólo utiliza la belleza como medio de hacer artística y agradable dicha exposición. La Poesía crea; la Didáctica se limita a vestir de formas artísticas el pensamiento científico. En la una la belleza y el Arte son un fin; en la otra un medio.

No sucede otro tanto en la Oratoria. No es este género literario la mera exposición de la verdad científica, ni se limita., como la Didáctica, a ejercer su acción sobre la inteligencia de los hombres. Nacida de la lucha diaria de la vida, de la oposición constante entre ideas, sentimientos e intereses opuestos, respondiendo a un fin práctico más que teórico, su objeto no se reduce a mostrar la verdad, sino que, mirando a ésta principalmente como un bien, como algo que es práctico, útil y conveniente, o ciñéndose a veces a la defensa de lo bueno más que de lo verdadero (203), sostiene una causa determinada, esto es, encarece la verdad y conveniencia de un principio teórico, con objeto de que los hombres se adhieran a él y procuren convertirlo en hecho, o defiende una solución práctica, tratando de arrastrar a aquellos en su favor, para que cooperen a realizarla. Por tal razón, la Oratoria no se dirige sólo a la inteligencia, sino también al sentimiento y a la voluntad de los hombres, que trata de interesar en pro de la causa que sustenta, con la mira de

realizar algo práctico, de encaminar la acción de aquellos a un fin determinado.

Como quiera que para obtener este resultado, no basta mostrar la verdad a los hombres, sino vencer las resistencias y allanar los obstáculos que a aceptarla pueden oponer el entendimiento y la voluntad; como es fuerza además, para interesar y enardecer el sentimiento, poner de relieve todo lo que hay de justo, de simpático, de bello y de amable en la causa que se defiende; como para mover a la voluntad a convertir en hecho la idea aceptada por la inteligencia y amada por el corazón, es menester poner de relieve los poderosos intereses que de hacerlo han de reportar provecho notorio, las justas exigencias que a ello mueven y los altos deberes que lo imponen; -el orador tiene que apelar a recursos de grande efecto, a todo género de armas, a la pasión, a lo patético, a veces a lo pintoresco, en suma, a cuanto pueda impresionar viva y eficazmente el ánimo de los que le escuchan.

De aquí la necesidad de que el elemento artístico represente importante papel en la Oratoria; de aquí el que no sólo se halle en ella el lenguaje de la razón, sino el del sentimiento, la pasión y la fantasía; de aquí el que sea preciso que a la verdad o la justicia de lo expuesto acompañe la belleza de la exposición; de aquí el que en el orador se junte al pensador el poeta y en su obra se reúnan los elementos científicos de la Didáctica y los estéticos y artísticos de la Poesía; de aquí, por tanto, que en la Oratoria haya verdadera realización de la belleza.

No es, pues, la Oratoria la mera expresión de la belleza, ni la simple exposición de la verdad; su fin es doble (didáctico y estético); realiza a la vez lo verdadero, lo bueno y lo bello; no es la Poesía pura, pues subordina el fin estético a otros que le son extraños; no es tampoco la pura Didáctica, pues la realización de la belleza no es en ella accidente secundario, sino verdadero fin, aunque subordinado a otros; es, por tanto, un término medio entre el Arte puro y la pura Ciencia, entre la Poesía y la Didáctica, de cuyos elementos participa reuniéndolos en verdadera síntesis; y puede definirse, por consiguiente, como el género literario bello-útil, que consiste en la expresión artística y bella de la verdad o del bien, hecha por medio del lenguaje oral, con el objeto de convencer, persuadir y mover a los hombres a un determinado fin (204).

También pudiera definirse la Oratoria como el arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecución de un fin determinado que penda de la voluntad de los hombres, convenciendo y persuadiendo a éstos de la verdad, bondad y conveniencia de la causa que el orador defiende.

No ha de entenderse que la Oratoria es un género formado por la mera suma de la Poesía y la Didáctica. Lejos de esto, tiene propios caracteres y propio valor. Ciertamente es que en ella se encuentran todos los elementos de aquellos géneros, mas no simplemente reunidos como en una suma, sino concertados bajo elementos peculiares de este género. Ni puede decirse que su fondo sólo es didáctico y su forma poética, sino que los elementos didácticos y poéticos se hallan en su fondo y su forma, si bien predominando los primeros en aquél y los segundos en ésta. Pero la unión indisoluble de los fines de dichos géneros en un solo fin, los medios peculiares empleados para conseguirlo (medios de que nos ocuparemos más tarde), la circunstancia de aspirar a un resultado práctico inmediato, y

sobre todo, el carácter especial de la palabra oratoria, muestran claramente que posee este género cualidades distintivas que bastan para afirmar su propio valor y su independencia respecto a los demás.

La confirmación de esta verdad la hallamos en el estudio de las condiciones generales de la Oratoria. En cuanto a su fondo, el concepto que de ella hemos dado nos muestra que en él han de unirse las condiciones didácticas y las condiciones poéticas. Expresión bella de la verdad y del bien, dedicada a convencer, persuadir e interesar, preciso es que a la verdad y bondad de la doctrina, a la fuerza del razonamiento (condiciones de carácter didáctico), reúna la viveza del sentimiento, los arrebatos de la pasión, la vida y animación de las ideas, las brillantes imágenes de la fantasía (condiciones de carácter poético). Compuesta en su fin, ha de ser compuesta la Oratoria en sus medios y en la impresión que cause. Empleando igualmente las armas de la razón y del sentimiento, ha de aspirar a convencer a la primera, enardecer el segundo y, como resultado de esta doble acción, mover la voluntad hacia el fin apetecido. Causar una total y compuesta impresión en todo nuestro ser, influir en todas nuestras facultades, reunir en una síntesis todos los esfuerzos para producir todas las impresiones y lograr en un solo momento todos los fines; tal es el objeto a que debe aspirar la Oratoria. El poder de conseguirlo, mediante la unión indisoluble en la expresión oratoria de la fuerza de la razón y del sentimiento y de la fuerza y energía de la palabra, es la preciosa cualidad que recibe el nombre de elocuencia y que acertadamente define Capmany: «el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro». (205)

La elocuencia se manifiesta principalmente en el lenguaje, y también en el gesto y la acción que a éste acompañan. El carácter distintivo de la Oratoria es la naturaleza del lenguaje que emplea. Ciertamente puede haber elocuencia en una composición poética o en las páginas de un libro didáctico, pero nunca iguala a la que se encuentra en el discurso oratorio. No hay medio más eficaz de arrebatar a los hombres que la palabra hablada; no hay arma tan poderosa ni instrumento tan flexible como ella. La verdad, la fuerza y energía, el calor y vivacidad conque en ella se expresan las ideas, los afectos y los impulsos y propósitos del orador; la magia y la fascinación que ejercen los acentos de éste, severos, reposados y majestuosos unas veces, violentos y arrebatados otras, sentidos, patéticos, enérgicos, irónicos, agresivos, conmovedores, según el estado de ánimo del que habla y las necesidades de la causa que defiende; la sonora entonación y el ritmo musical de la palabra; la fuerza de expresión de la acción y del gesto, que son su plástico y vivo comentario, constituyen otras tantas cualidades preciosísimas, otras tantas poderosas fuerzas de eficaz y seguro resultado, que dan a la Oratoria un carácter especial, un valor práctico, una eficacia moral, una influencia y un poder, que la distinguen por completo de todas las Artes. La palabra hablada es una de las fuerzas más poderosas de que puede disponer el hombre, y el Arte que de ella se sirve es, por tanto, un verdadero y extraordinario poder, una fuerza social de incalculable trascendencia.

Es la Oratoria un arte eminentemente social. Destinadas sus obras a producirse ante auditorios numerosos, y sirviéndose del medio más

universal y poderoso de comunicación entre los hombres, de la palabra hablada, el público tiene en este arte una gran intervención e influencia, como a su vez la Oratoria influye enérgicamente en él. De aquí que sea el público un elemento activo de la Oratoria, que debemos considerar.

El público, en efecto, influye de una manera decisiva en la Oratoria. Como quiera que el orador encamina generalmente sus esfuerzos a la acción, como no atiende sólo a convencer a los oyentes, sino a impulsarlos a obrar, es evidente que las ideas, las preocupaciones, las pasiones y los intereses del público son factores muy dignos de tenerse en cuenta y tan fácilmente favorables como adversos. No pocas veces el auditorio impone al orador su propio estado y sus aspiraciones propias, no pocas también determina modificaciones esenciales en el carácter general de la Oratoria. La cantidad y la calidad del público influyen poderosamente en los oradores. No se habla del mismo modo ante un público numeroso o ante un público reducido, ante un público escogido y culto o ante una gran masa popular. Diferente es el lenguaje del orador político en la cámara, en el club o en el meeting; no se produce lo mismo el orador forense ante un tribunal ordinario que ante un jurado; el orador religioso no habla de igual manera en la iglesia de un pueblo o en la catedral de una gran ciudad, ni emplea ante un público europeo los recursos que emplearía en una plática dirigida a salvajes africanos. Si bien es cierto que el orador no debe someterse a las exigencias del público de un modo absoluto, ni convertirse en adulador de las masas, ni venderse por el aplauso o intimidarse ante la amenaza, no lo es menos que en la generalidad de los casos sucede desgraciadamente lo contrario, y la fuerza del número logra imponerse a la fuerza de la razón.

Pero si el público influye en la Oratoria, la Oratoria influye en el público. Ningún arte alcanza tanta y tan decisiva influencia; verdad es que ningún arte tampoco dispone de arma tan poderosa como la palabra hablada. Si el orador vulgar o cobarde se somete a los caprichos de las multitudes, el orador digno y valeroso las arrastra con el fuego de su elocuencia. El público más rebelde no puede menos de sentirse fascinado por la palabra de los grandes oradores, así es que la palabra ha alcanzado, como la historia lo muestra en cada una de sus páginas, victorias más brillantes y más puras que las que ha logrado conseguir la fuerza de las Armas. Que la tribuna es el más incontrastable de los poderes, es hoy axioma universalmente reconocido, y sobre el cual es de todo punto innecesario insistir.

Pero la recíproca influencia del público en la Oratoria y de la Oratoria en el público, varía en grados de intensidad, según los diversos géneros oratorios. Esta influencia es mayor en la Oratoria política que en la religiosa, y en ésta que en la forense. En la Oratoria política el público es siempre numeroso, casi siempre también apasionado, y el objeto que el orador se propone es de vitalísimo interés. La heterogeneidad de los auditorios políticos, su apasionamiento, su movilidad, todo influye, no sólo en que el público tenga mayor intervención en este género que en los restantes, sino también en que las victorias del orador sean más brillantes y ruidosas por lo mismo que son más difíciles. En la Oratoria forense, la intervención del público es mucho menos activa. Atendidos los jueces a la ley, poco efecto producen en ellos los rasgos oratorios, y en

cuanto al público que asiste a los tribunales, su influencia es nula, porque su acción práctica lo es. En la Oratoria religiosa sucede lo mismo. El público se compone de fieles creyentes que ven en el orador un intérprete de la palabra divina; son por tanto, enteramente pasivos, y su influencia es apenas perceptible.

Resulta, pues, que esta influencia recíproca de los elementos activos y personales de la Oratoria alcanza su mayor intensidad en la Oratoria política, que es sin duda uno de los géneros oratorios más importantes.

Para terminar estas consideraciones generales, debemos manifestar que, sirviéndose la Oratoria del lenguaje oral como de medio de expresión, tiene que buscar el auxilio de las mismas artes que cooperan a la producción de la Poesía dramática, a saber: la Declamación y la Mímica.

Con efecto, el orador no produciría en el público los efectos que dejamos expuestos, no ejercería la influencia y la fascinación propias de este género, si no supiera expresar vivamente en la pronunciación de su discurso, en su fisonomía, en su gesto y en su acción, los sentimientos que le animan. El arte de manifestar en el lenguaje oral los afectos del ánimo y el de expresarlos por medio del gesto y de la acción son, pues, auxiliares de la Oratoria, que, según esto, constituye un arte mixto y complejo, a la manera del dramático.

Expuestas las condiciones y caracteres generales de la Oratoria, debemos ahora exponer las cualidades que ha de poseer el orador y las condiciones y reglas a que se ha de someter el discurso.

Lección LIX.

Cualidades del orador. -Cualidades intelectuales y morales. -Cualidades físicas. -Instrucción y educación del orador. -Cualidades que debe mostrar en su relación con el público.

Decía Cicerón que el orador debe reunir a las cualidades del filósofo, las del poeta y las del actor, lo cual muestra claramente las inmensas dificultades del Arte oratorio. Con efecto, al conocimiento científico de la verdad, al dominio completo de la didáctica, debe el orador reunir la inspiración poética necesaria para conmover los corazones y el arte de producir la palabra bella, armónica y rítmicamente, como también de acompañarla con los movimientos artísticos propios de la Mímica. Razón clara, entendimiento agudo y penetrante, viva y creadora fantasía, apasionado sentimiento, gran memoria, enérgico y varonil carácter; tales son las condiciones espirituales que ha de poseer el orador, a las cuales debe agregar un conocimiento perfecto de la Declamación y de la Mímica que le permita en caso necesario suplir con el arte la falta de la naturaleza.

Entre estas cualidades una de las que más necesita el orador es la memoria, no sólo para recordar los discursos cuando los escribe y los aprende para declamarlos (costumbre muy perjudicial por cierto), sino cuando improvisa su discurso o simplemente lo prepara, pero sin aprenderlo; pues en todos estos casos diversos el orador se hallaría muy embarazado en su marcha, sino pudiese recordar de improviso todo lo más esencial que sabe acerca del asunto, así como el orden de materias que

previamente ha trazado para su discurso, o también el orden en que debe contestar a las objeciones del adversario (206). Sin una buena memoria es casi imposible ser buen orador.

El orador, más que ningún otro artista, necesita poseer una gran experiencia de la vida, un gran conocimiento del mundo. Solamente esta cualidad puede darle aquellas condiciones morales, más necesarias si cabe que las intelectuales, que deben adornarlo. Tales son, entre otras, el talento práctico, la prudencia, la oportunidad, la serenidad, el dominio de sí mismo, el valor, la benevolencia, la tolerancia, la dignidad y la modestia, a las que debe agregarse la honradez, cualidad que se verá obligado a fingir si por desgracia no la poseyera. El ejemplo es más elocuente a veces que la palabra y ésta pierde toda su influencia cuando la vida del orador está en contradicción abierta con sus doctrinas.

A estas cualidades espirituales, debe añadir el orador cualidades naturales o físicas, como son una voz extensa, sonora y agradable, y una presencia gallarda y simpática. Las condiciones de la voz pueden modificarse y mejorarse por la educación, siempre que sus defectos no sean enteramente incorregibles. Con respecto a la belleza del cuerpo, sería locura exigirle y mayor locura todavía cerrar el camino de la Oratoria a los que no la poseen. Ciertamente la belleza física es en el orador condición muy recomendable; pero ya que no la tenga, al menos no deberá ser su figura repugnante ni ridícula. Es, sin embargo, tan grande el poder del talento y de la voluntad, tales las maravillas de la educación y tal también el poder de la elocuencia, que oradores muy notables han conseguido hacer olvidar por completo sus lastimosas cualidades físicas. Mas lo que no puede perdonarse al orador es el desaseo del cuerpo y el desaliño del vestido. Un cuerpo regularmente formado, un rostro que al menos no sea repulsivo ni grotesco, y un traje aseado y si es posible elegante, son realmente las únicas condiciones de este género que al orador pueden exigirse.

Estas cualidades deben completarse y perfeccionarse mediante la educación y la cultura. El orador debe, sobre todo, atender a esa educación social que se llama urbanidad y que le es absolutamente indispensable, pues al orador inculto, selvático y descortés, nadie le tolera. A ésta ha de acompañar la educación especial en su arte, cuya perfección sólo se obtiene mediante continuos ejercicios prácticos que desarrollen las cualidades y corrijan los defectos.

Esta educación ha de comprender a la vez la parte espiritual y la parte material de la Oratoria, procurando esmerarse en esta última (educación de la voz, del gesto y de la acción). Respecto a instrucción y cultura, además de la instrucción general propia de todo hombre culto y de la que es especial del literato, debe adquirir la que más determinadamente le interesa: la instrucción especial oratoria. Esta instrucción comprenderá: el fin propio de su oratoria, por ejemplo, la ciencia política, la jurídica, la teología, etc., según que sea orador político, forense, religioso, etc.; la Lógica y especialmente la lógica formal y la dialéctica; la Gramática, la Retórica (tratado especial de la Oratoria), la Literatura, la Declamación y la Mímica. Esta educación deberá completarse con el estudio de los buenos modelos antiguos y modernos, procurando más bien estudiar modelos vivos (oradores contemporáneos), y

prestando mayor atención a los que pertenezcan al género especial que el orador cultive.

Pero no le bastan estas cualidades al orador. El carácter social de la Oratoria, la influencia que está llamada a ejercer en el público, le obligan a poseer ciertas cualidades especiales que ha de mostrar en su relación con aquél. Conocer al público y saber dominarlo; he aquí las condiciones que el orador ha de cumplir para que su acción tenga verdadera importancia.

Estudiar la composición, carácter, grado de cultura preocupaciones, sentimientos, creencias, gustos y estado de ánimo del auditorio; saber qué es lo propio y qué lo impropio de la condición del orador mismo, del estado y carácter del público, del lugar en que se pronuncia el discurso y del momento en que se habla; conocer y apreciar debidamente el carácter de la nación, las exigencias del momento histórico y las condiciones de la lengua que se maneja; saber captarse las simpatías del auditorio, y en caso necesario imponerse a él, y arrostrar sus iras con ánimo sereno; explotar con acierto, pero sin mengua de la Moral, sus flaquezas y aprovechar diestramente sus movimientos, ser a la vez flexible sin bajeza, varonil sin arrogancia, hábil sin perfidia; y por todos estos medios arrastrar al público sin adularlo servilmente o imponérsele sin insultarlo ni provocarlo, logrando, si no el aplauso, al menos el silencio respetuoso de los adversarios, la adhesión entusiasta de los amigos y la aprobación de los imparciales; -he aquí la empresa verdaderamente titánica que está obligado a realizar el orador (sobre todo en ciertos géneros de oratoria), poniendo en juego todas sus facultades y todos sus recursos, y poseyendo el don de la oportunidad, del cual decía con acierto Cicerón que era el gran secreto de la Oratoria.

Mucho influirá en la fácil consecución de este resultado el prestigio personal que haya sabido alcanzar el orador, merced a su ciencia, a su talento, a su elocuencia y, sobre todo, a su entereza de carácter y a su probidad no desmentida. En la Oratoria, como en todo, el carácter es la fuerza por excelencia, y no pocas veces puede reemplazar a muchas cualidades. La palabra que es expresión de una conciencia recta, de un puro y elevado sentimiento, de una convicción firme y de un carácter varonil y enérgico, posee las condiciones suficientes para imponerse al público, aun sin llegar al más alto punto de la elocuencia.

Pero el orador que, no poseyendo estas cualidades, quisiera conseguir el triunfo adulando al auditorio, explotando las pasiones o el orgullo de éste, o fiando sólo en la magia de su palabra, difícilmente conseguirá su objeto. El público es harto perspicaz para no conocer a los que le adulan y convertirlos en vano juguete que destroza tarde o temprano, y antes estima al orador que le contraría, le dice amargas verdades, y sabe imponérsele, que al que se convierte en cortesano suyo. Ni tampoco son tan sólidos, como a primera vista parece, los triunfos que exclusivamente se deben a la brillantez de la palabra; pues más tienen de victorias retóricas que de verdaderos triunfos oratorias, y si deleitan los oídos o halagan la fantasía de las muchedumbres, fácil es que no lleguen a su corazón ni a su inteligencia, y no se traduzcan, por tanto, en resultados prácticos. El elegante y fluido retórico deleita y es aplaudido; pero el verdadero orador es el que, a más de conseguir esto, arrastra a los que le

oyen, los electriza con su palabra y los impele a la acción con irresistible y poderoso impulso.

Lección LX.

El discurso o composición oratoria. -Fondo del discurso. -De los medios de convencer, persuadir, y conmover que pueden emplearse. -Forma del discurso. -Su plan. -Partes en que puede dividirse. -Reglas principales de cada una de ellas. -Del lenguaje oratorio. -De la voz, del gesto y de la acción. -Reglas principales a que en estos puntos debe someterse el orador.

Como ya hemos dicho, la Oratoria se propone convencer, persuadir y mover a los hombres, aspirando siempre a conseguir un resultado práctico inmediato y dirigiendo toda su influencia en último término a la voluntad. Así el orador político trata de convencer y persuadir al auditorio de la verdad y justicia de su causa para obtener el planteamiento de una reforma, la aprobación de una ley, el triunfo inmediato de su partido, etc.; el orador forense invierte sus esfuerzos en conseguir el castigo o absolución de un acusado o la solución favorable de un litigio; el orador religioso aspira a moralizar, a mantener viva la fe, etc.; el orador académico a propagar la verdad y hacerla triunfar. En suma, la voluntad y la acción son el objetivo a que dirigen sus esfuerzos los oradores; convencer de la verdad de sus doctrinas e interesar por ellas el sentimiento de sus oyentes son los resortes de que se valen para conseguir este resultado. Concurren a este fin el fondo y la forma, lo expresado y la expresión, en el discurso o composición oratoria. Debemos considerar separadamente aquí estos elementos, estudiando primero el fondo de la composición oratoria, esto es, los medios espirituales (pues los materiales, como voz, gesto, etc., tocan a la forma) que puede emplear el orador para convencer, persuadir y conmover el auditorio.

Si bien la Oratoria se dirige tanto al sentimiento como a la inteligencia, no puede negarse que lo más esencial en un discurso es probar la verdad de su doctrina, esto es, convencer a los oyentes; el elemento didáctico es, pues, la base del discurso. El sentimiento ilustrado y la voluntad racional no se adhieren a lo que no aparece evidente ante la inteligencia, y de poco sirve el entusiasmo si no se asienta en la inquebrantable base de la convicción.

Para convencer de la verdad de sus doctrinas debe el orador no sólo estar perfectamente cierto de ella, sino poseer la fuerza dialéctica suficiente para inculcarla en la inteligencia del público. El profundo conocimiento de la Lógica como ciencia y como arte y el fácil y diestro manejo de las formas del razonamiento que enseña la lógica formal, son, pues, condiciones inexcusables para convencer. La función del entendimiento, facultad esencialmente discursiva y penetrante, es en tal sentido insustituible por cualquiera otra facultad, por elevada que sea. La razón más clara, la intuición más viva son de todo punto inútiles al orador si no les acompaña un agudo y hábil entendimiento. Especialmente en la discusión y la polémica, el entendimiento se lleva la palma y sin él puede decirse que es imposible ser orador.

Las formas silogísticas no deben ser empleadas al modo con que se ofrecen en la Lógica, pues en tal caso el discurso sería monótono e insoportable. Generalmente al silogismo son preferibles el raciocinio bimembre, el entimema, el sorites, el epiquerema, el ejemplo y los argumentos ad hominem o personales (207). El orador debe cuidar de que el fondo dialéctico del discurso se revista de formas bellas que, sin privarle de su fuerza, no dejen al desnudo su sequedad y monotonía. La Lógica es el esqueleto del discurso, esqueleto que sería desagradable si no se cubriera con el ropaje de la palabra bella.

Todas las pruebas alegadas por el orador en defensa de su tesis deben ser sólidas, propias del asunto y acomodadas a la capacidad del auditorio. Los argumentos débiles y los sofismas, por más que deslumbren a primera vista si se presentan con arte, antes dañan que aprovechan. Los argumentos sutiles, las argucias y los razonamientos de carácter metafísico muy pronunciado, son también muy inconvenientes, por causa de su extremada oscuridad, que les priva de todo efecto e influencia. No es fácil convencer al público con razonamientos que no entiende.

Por último, debe tenerse en cuenta que no le basta al orador saber probar la verdad de sus afirmaciones, sino probar además la falsedad de las contrarias. De poco sirve que un orador demuestre la verdad de sus aserto, si después no sabe contestar a las objeciones que se le dirigen y deja indefensa su doctrina. La crítica de la doctrina opuesta y la refutación de todas las objeciones que se dirijan a la propia, son un elemento importante del discurso y el saber hacerlas un arte indispensable a todo orador (208). Por poderosas que sean las razones alegadas en favor de una tesis, pierden mucho de su fuerza a los ojos del público, cuando el orador no sabe defenderse. Precisamente para esto son más necesarios que nunca el entendimiento y el conocimiento de la lógica formal.

Pero como el orador tiende a un fin práctico, no sólo debe demostrar la verdad de lo que sustenta, sino la necesidad de realizar la conclusión práctica que defiende; o lo que es igual, no le basta convencer al público de la verdad de su doctrina, sino persuadirle de su necesidad y conveniencia (209). La persuasión, que mira a la voluntad más que a la inteligencia, se obtiene poniendo de relieve, con elocuentes frases y sólidas pruebas, la justicia que al orador asiste, la conveniencia que su solución entraña, la conformidad de lo que propone con los elevados intereses que más caros pueden ser al auditorio, con los más altos principios de justicia, de razón y de conveniencia social. Al convencer, el orador defiende lo verdadero; al persuadir, lo bueno y probado que en lo que sustenta se reúnen ambas condiciones, le es fácil atraerse, no sólo la adhesión de las inteligencias, sino el concurso de las voluntades. El arte de dominar al público, de que nos ocupamos en la lección anterior, tiene su principal aplicación en este aspecto del fin complejo a que encamina sus esfuerzos el orador.

No basta, con esto, sin embargo. La inteligencia y la voluntad requieren, para llegar a la acción, el poderoso estímulo del sentimiento, al cual auxilia no poco la fantasía. No es suficiente, por tanto, que el orador convenza y persuada al auditorio; necesita además conmoverle, interesarle y agradarle, para lo cual puede emplear muy diferentes medios. El principal, sin duda, es la verdad y bondad de la doctrina que sustenta,

pues nada hay más interesante y simpático, ni más bello tampoco, que la verdad y el bien. Poderoso recurso es también su propio talento, sobre todo si está ya consagrado por la fama, y no menos grande la moralidad de su vida y alteza de su carácter. Pero fuera de estos medios, hay otros no menos importantes, que son aquellos que se encaminan a excitar las pasiones o deleitar la fantasía del auditorio. Muchos de estos medios son puramente formales (la belleza del lenguaje, las inflexiones de la voz, etc.), por lo cual no tienen aquí cabida.

Concitar las pasiones, excitándolas o calmándolas, según a los fines del orador convenga, es sin duda uno de los más seguros medios de conmover (210). Para conseguirlo, necesita el orador hablar el lenguaje propio del sentimiento que procura despertar, y reflejarlo, no ya en la expresión, sino en la voz, el gesto y la acción. La fantasía presta aquí un gran auxilio, ya por medio de vivas representaciones y animadas imágenes, ya empleando el lenguaje figurado y todas las formas poéticas de la palabra. Con respecto a este género de recursos no es fácil dar reglas muy detalladas, pero ninguna hay más segura que el talento, la prudencia y la habilidad del orador, cualidades enteramente indispensables para evitar funestos fracasos, pues nada hay más fácil que disgustar al público cuando no se emplean estos recursos con exquisita precaución y tacto. El buen gusto y la oportunidad son, por esto, cualidades que el orador debe poseer en alto grado, teniendo en cuenta que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, y que las afirmaciones más verdaderas y más justas pueden producir el peor efecto cuando no se hacen en momento oportuno y en forma conveniente.

En la forma del discurso oratorio debemos considerar las mismas partes que consideraban los antiguos retóricos: la disposición, la elocución y la pronunciación. En la primera debe estudiarse el plan del discurso y las partes en que se divide, en la segunda su estilo y lenguaje, y en la tercera todo lo referente a la voz, el gesto y la acción.

El discurso oratorio se somete en su plan y disposición a las condiciones generales de toda obra literaria, si bien el elemento didáctico que en la Oratoria existe le priva de la absoluta libertad de que gozan las composiciones poéticas. La unidad es condición exigida en este género de composiciones, tanto o más que en las de otra clase. Esta unidad ha de observarse en su fondo como su forma y bajo ella puede desarrollarse una rica variedad de partes distintas, recursos diversos, tonos y formas varias del lenguaje. Otra regla que también debe tenerle presente es que esta variedad sea ordenada y bien proporcionada, mediante suaves y naturales transiciones de una parte a otra, de un género de recursos y de tonos a otros. Convendrá también que el interés que resulte del juego concertado de los diferentes recursos que pueden emplearse, sea gradual o progresivo, por lo cual generalmente comienzan los discursos con un tono tranquilo, reservándose para la conclusión los argumentos más fuertes, los recursos patéticos y las frases y períodos más bellos y de más efecto.

Divídese el discurso en varias partes, acerca de cuyo número e importancia suele haber alguna divergencia entre los preceptistas. La enumeración de partes más generalmente aceptada es la siguiente: exordio,

proposición, división, narración, confirmación, refutación y peroración. Aristóteles sostiene acertadamente que las únicas partes esenciales son la proposición y la confirmación. Las restantes o pueden faltar o se reducen unas a otras. Así, el exordio puede refundirse en la proposición, igualmente que la división; y la narración, la refutación y la peroración se reducen fácilmente a la confirmación. En los discursos de poca extensión casi todas faltan, excepto las dos esenciales que indica Aristóteles; en los discursos extensos suelen hallarse todas, aunque alguna de ellas, como la narración, sea enteramente inútil en muchos casos. Nada hay, por otra parte, más absurdo que separarlas con límites muy precisos, desconociendo su orgánico enlace, y sería ridículo y del peor efecto que el orador se ocupara en distinguirlas minuciosamente y a su colocación simétrica sacrificara otras condiciones de mayor importancia. Consideraremos brevemente estas diversas partes.

El exordio es el preámbulo o introducción del discurso, destinado a preparar el ánimo del auditorio y obtener su benevolencia. El exordio debe ser breve, sencillo, y enlazado íntimamente con el asunto. A veces, sin embargo, suele ser pomposo o vehemente (ex abrupto), si así lo requieren las circunstancias. Cuando es imprevisto y original suele producir muy buen efecto, pero cuando se reduce a una mera fórmula o a un vano y artificioso alarde de modestia, es de todo punto insoportable. En la Oratoria moderna los exordios han caído en el más completo descrédito y desuso, y realmente la escasa importancia de esta parte del discurso justifica el abandono en que hoy se halla.

La proposición (a la que puede reducirse la división) es la enunciación del asunto que va a ser objeto del discurso. Cuando este asunto comprende varios puntos que conviene tratar separadamente, se enumeran éstos y a esta enumeración se llama división. Como ya hemos dicho, esta parte es esencial y debe colocarse antes de las demás, repitiéndose al final de los discursos forenses como petición de la sentencia que del tribunal desea obtener el orador. La proposición debe ser clara, sucinta, precisa y completa. La división, que a veces contiene otras divisiones interiores (subdivisiones), debe reunir las mismas cualidades. Conviene, para no entorpecer la marcha del discurso ni hacerle monótono y frío, que no se hagan muchos miembros en la división y que ésta sea esencial, pero no formal. Una división descarnada y complicada, semejante a una clasificación botánica o zoológica, produce generalmente malísimo efecto.

La narración es la exposición de los hechos necesarios para la inteligencia de la tesis que el orador se propone desarrollar. Como quiera que los hechos suelen ser en los discursos, no sólo antecedentes, sino comprobantes, la narración en realidad se reduce a la confirmación. La narración no es necesaria en todos los discursos. En la Oratoria forense es casi siempre indispensable, por versar el discurso sobre un hecho. En los panegíricos o elogios de varones ilustres es también necesaria, por causa del carácter biográfico de tales composiciones. La narración se coloca generalmente después de la proposición, pero otras veces se intercala en la confirmación y se divide y mezcla con las pruebas. Sus condiciones son la claridad, la brevedad, la verdad y el interés.

La confirmación es la principal parte del discurso, pues en ella se

prueba la verdad de la proposición enunciada. Cuando a la demostración de la tesis afirmada acompaña la crítica y censura de las opiniones contrarias o la contestación a las objeciones que a ella se oponen, la confirmación recibe el nombre de refutación, no siendo ésta, por tanto, una parte distinta del discurso, sino uno de los aspectos diversos de la confirmación. La refutación no es esencial en todos los discursos, pues frecuentemente, no habiendo objeciones que rebatir, el discurso es meramente expositivo. Las reglas de la confirmación y refutación tocan más bien a la dialéctica que a nuestro asunto; pero, sin embargo, en cuanto a la colocación de las pruebas, debemos, advertir que convendrá atenerse a los preceptos siguientes: 1º. Presentar separadamente los argumentos de diversa naturaleza. 2º. Atender a los grados de fuerza de los argumentos, pasando de los más débiles a los más fuertes y reservando para la conclusión el más decisivo y de mayor efecto. 3º. Conceder a la exposición de los argumentos una extensión proporcionada a su importancia. Respecto a la refutación advertiremos que los medios más seguros de conseguirla son los siguientes: 1º. Mostrar las contradicciones en que el adversario incurre. 2º. Deducir de sus mismos principios consecuencias favorables a la propia causa. 3º. Convertir o retorcer el argumento, esto es, argüirle con sus propios razonamientos. 4º. Poner de relieve las consecuencias absurdas o peligrosas de sus afirmaciones (211).

La peroración es la última parte del discurso, y como el resumen de todo él. En ella se recapitula todo lo dicho, reforzándolo con argumentos decisivos y empleando todos los recursos que contribuyan a concitar los ánimos y dejar en ellos una impresión favorable al orador. Cuando es breve, o se reduce a una recapitulación, se llama epílogo. En la peroración tienen su propio lugar los recursos del sentimiento y la fantasía, los más preciados tesoros de la elocuencia. La belleza de la forma debe llegar en ella al más alto punto, procurando que el discurso termine con una frase arrebatadora y de grande efecto. Si bien una peroración completa y acabada no es indispensable en los discursos, una bella conclusión que los deje redondeados y produzca buen efecto es absolutamente necesaria. Una conclusión fría destruye el efecto del discurso más elocuente.

Como anteriormente hemos indicado, el elemento didáctico y el poético se dan unidos en la forma como en el fondo de la Oratoria, debiendo, por consiguiente, hallarse en su estilo y lenguaje este mismo carácter compositivo propio del género. Así es que el estilo más propio de la Oratoria es el estilo compuesto, es decir, el término medio entre el florido y el severo, empleándose el severo en los discursos académicos y forenses en general y el florido en casi todos, pero con cierta parsimonia, y teniendo en cuenta que no siendo la Oratoria un género poético, la palabra va en él subordinada al fondo, aunque sea más libre que en la Didáctica, por lo cual el estilo y el lenguaje puramente poéticos y sobrecargados de imágenes son impropios del discurso. En cambio el lenguaje apasionado, el lenguaje del sentimiento despliega todas sus riquezas en la Oratoria, acaso con mayor exuberancia que en la Poesía.

Respecto al lenguaje conviene advertir que se ha de evitar lo mismo el lenguaje frío y lleno de términos técnicos de la Didáctica, que el lenguaje exornado de figuras, licencias y galas de todo género de la

Poesía. Un escritor moderno enumera elegantemente las condiciones del lenguaje oratorio diciendo que «no emplea la construcción tímida y llana del lenguaje didáctico, ni la frase caprichosa y vagabunda de la conversación; pero tampoco tolera la libertad de hipérbaton del poema, ni una construcción tan esmerada y artificiosa; aprecia la sonoridad de la cláusula y hace gala de períodos numerosos y rotundos; pero está muy lejos de doblarse al yugo de la versificación, ni aspira tampoco a una armonía imitativa tan rigurosa». Una de las cualidades propias del lenguaje oratorio es carecer de voces peculiares; no hay, pues, un diccionario oratorio como hay un diccionario poético y un vocabulario técnico didáctico.

Otra de sus cualidades es la amplificación, pues la precisión del lenguaje científico y la rapidez de la frase poética serían verdaderos obstáculos para la inteligencia del discurso. El lenguaje oratorio participa, por tanto, de las cualidades principales del lenguaje de los otros géneros, aunque careciendo de las que los son privativas y propias; viene a ser un lenguaje intermedio, un lenguaje mixto.

El último elemento de la composición oratoria, elemento material y externo, pero subordinado a los elementos espirituales, es la producción exterior del discurso en el sonido articulado (voz) secundado por los movimientos artísticos del cuerpo. Esta parte de la composición oratoria, a que llamaban los antiguos retóricos tratado de la pronunciación, toca muy de cerca a las artes auxiliares de la Oratoria: Declamación y Mímica, a quienes corresponde el estudio detallado de la voz y la acción. Cicerón dice acertadamente que la pronunciación es la elocuencia del cuerpo. Con efecto, el cuerpo tiene su elocuencia que auxilia en alto grado a la del espíritu, produciéndose, por tanto, la Oratoria como un arte eminentemente plástico y altamente humano, en que espíritu y cuerpo en indisoluble unión concurren a producir maravillosos resultados. La importancia de este elemento material de la Oratoria es tal, que el discurso más perfecto y acabado obtiene mal éxito si no es bien pronunciado, al paso que una buena pronunciación encubre con frecuencia los defectos de la obra, y da al discurso más valor de aquel que realmente tiene. Consideraremos separadamente la voz, el gesto y la acción.

Las cualidades principales de la voz son el volumen o intensidad, la cualidad o metal, la modulación y la buena y propia entonación. El volumen de la voz ha de ser proporcionado al local en que el orador habla, pudiendo muchas veces, sin embargo, la buena pronunciación clara y bien entonada suplir la natural falta de intensidad de la voz. Necesita además la voz ser agradable al oído, esto es, eufónica, lo cual pende tanto de su cualidad o metal como de su modulación. El metal de la voz es obra de la naturaleza, fácilmente corregida por el arte cuando no hay un irremediable defecto orgánico en el aparato vocal. El orador debe elegir siempre un tono medio en la clave del sonido, pues tanto la voz hueca y campanuda como la voz chillona son fatigosas y desagradables. En cuanto a la modulación se observarán las reglas fundamentales del ritmo, esto es, la unidad y la variedad. Un solo tono siempre repetido es insoportable, pero también lo es una constante y brusca variedad de tonos, sobre todo si es inmotivada. Un tono dominante, diversificado, en tonos modulados rítmica y melódicamente, es el más seguro medio de hacer sonora y agradable la voz.

Finalmente, la entonación ha de ser natural y apropiada a lo que se expresa, yendo la voz siempre subordinada al pensamiento. Cuando en la entonación de la voz se reflejan con naturalidad los afectos del orador, el discurso tiene acento oratorio, tan importante como el acento prosódico. A estas condiciones debe unirse la de que la pronunciación o articulación de las palabras sea clara, correcta y sometida a los acentos prosódicos (212).

En el gesto y en la acción se comprenden los movimientos del cuerpo, y especialmente de los brazos, y la expresión de la fisonomía. Sin entrar en detalles minuciosos poco o nada útiles y que sólo la práctica puede enseñar, diremos que las condiciones principales del gesto o acción son: la naturalidad; la consonancia con la voz y con las ideas y afectos que el orador expresa, de tal suerte que el gesto sea una traducción fiel del lenguaje del espíritu en el del cuerpo; la moderación y buen gusto, que rechazan los movimientos descompasados y violentos; y la animación que exige que la acción no peque de fría, desmayada o monótona. Acerca de esta materia ningún preceptista ha hecho observaciones tan delicadas y minuciosas como Quintiliano en sus Instituciones oratorias.

Lección LXI.

División de la Oratoria en géneros. -Orígenes de la Oratoria. -Condiciones a que se somete su desenvolvimiento histórico. -Circunstancias que requiere la aparición de cada uno de sus géneros.

Dos divisiones pueden hacerse de la Oratoria: una formal y otra esencial. Puede, en efecto, dividirse la Oratoria, atendiendo al medio de expresión, en hablada y escrita, según que el discurso sea pronunciado o leído. Puede también dividirse por razón del asunto en los géneros que indicaremos después.

La división de la Oratoria en hablada y escrita tiene escasa importancia y ninguna utilidad. Aparte de que deben ser preferidas siempre las divisiones esenciales a las formales, la Oratoria escrita no tiene la importancia ni el valor de la hablada. Además de que en los discursos escritos carece el orador de medios poderosos de persuasión, tales discursos son muy escasos, propios casi exclusivamente de la Oratoria académica o de la forense, y pocas veces debidos a grandes oradores. Añádase a esto que destinado el discurso escrito a ser leído en público, es decir, declamado, no se diferencia del discurso hablado hasta el punto de poder constituir género aparte.

Prescindiendo, pues, de esta división, tratemos de formar otra tomando por base el asunto de la composición oratoria. Esta división está hecha por todos los modernos preceptistas y se refiere a los diversos fines humanos. Todos ellos emplean como poderoso instrumento de acción la Oratoria, pudiendo haber, por consiguiente, tantos géneros oratorios como fines.

Sin embargo, como algunos de estos fines no se hallan constituidos socialmente ni tienen instituciones propias al amparo de las cuales la Oratoria pueda desarrollarse; como por otra parte algunos de ellos emplean la Oratoria de un modo tan semejante que, literariamente hablando, no

puede dar lugar a la formación de géneros, -el número de éstos no corresponde exactamente al de aquellos, como tampoco su importancia.

En realidad, los fines humanos que dan lugar a verdaderos géneros oratorios, no son más que tres, a saber: la Religión, el Derecho y la Ciencia, que son los que poseen una organización social más acabada. Ciertamente que el Arte, la Industria, la Moral, también pueden ser objeto de las composiciones oratorias, pero sólo en cuanto éstas exponen sus principios, por lo cual no hay diferencia esencial entre los discursos que se ocupan de tales asuntos y los que versan sobre doctrinas científicas.

Pero si son tres los fines de la vida humana que inspiran a la Oratoria, y a cuyo servicio ésta se pone, no se ha de entender que es igual número el de los géneros oratorios; pues el Derecho se realiza y manifiesta de muy diverso modo, según que es público o privado y ésta diversidad se refleja en la que pudiera llamarse Oratoria jurídica. Los discursos en que se ventilan cuestiones referentes al derecho privado, nada tienen de común con los que se refieren al derecho público o político; habiendo, por tanto, dos géneros de Oratoria jurídica perfectamente distintos, que son la política y la forense.

Reconocemos, por consiguiente, cuatro géneros oratorios: la Oratoria religiosa, que como su nombre lo indica, tiene por objeto exponer y discutir todas las cuestiones relativas a la Religión; la política, que ventila las cuestiones de este género y se pone al servicio de las ideas e intereses de los partidos (213); la forense que esclarece ante los tribunales las cuestiones de derecho privado en todas sus ramas y la académica o didáctica, que no es otra cosa que la exposición y discusión de las doctrinas científicas. En realidad, todos estos géneros tienen mucho de didácticos, pues en todos se exponen y discuten ideas y principios de carácter científico; pero al paso que la Oratoria académica limita sus aspiraciones a la enseñanza o esclarecimiento de la verdad, los otros géneros se encaminan a la acción y se proponen resultados prácticos más o menos inmediatos, teniendo, además, en ellos la pasión, el sentimiento y la fantasía una intervención y una importancia que no logran en el género académico, que es en rigor más que un verdadero género oratorio, una manifestación oral de la Didáctica.

Inútil juzgamos repetir aquí lo que siempre hemos dicho al hacer cualquiera división de géneros, a saber, que esta división no es abstracta, que estos géneros son aspectos diversos de una misma cosa, orgánicamente enlazados entre sí, y que caben otros muchos géneros intermedios y compuestos. Así es que los elementos de cada uno de los géneros oratorios se hallan en todos los restantes.

La Oratoria, considerada como enérgica y espontánea manifestación oral del pensamiento, es tan antigua como el hombre. Desde el punto en que desarrollado el instinto social, los hombres se reunieron para empresas comunes, debieron nacer opiniones diversas y haber deliberaciones que precedieran a la resolución y en que aquellas se discutieran. Los hombres de las tribus primitivas deliberaron acerca de sus intereses comunes; los guerreros arengaron a sus huestes; los sacerdotes amonestaron a los pueblos y expusieron las grandezas y maravillas de los dioses; y de esta suerte nació espontáneamente la Oratoria, que se halla bajo estas formas rudimentarias en todos los países, aun los más salvajes.

Más tarde, cuando la civilización se fue desarrollando y el Arte adquirió verdadera importancia, la Oratoria adquirió a su vez condiciones artísticas, y de ser espontáneo movimiento del espíritu, se elevó al rango de arte verdadero, y en breve fue poder formidable. Entonces la Oratoria fue objeto de estudio, se trazaron preceptos para los que a ella quisieran dedicarse, y se fundaron escuelas en que recibieran la necesaria enseñanza los futuros oradores. Tales fueron los colegios de los profetas hebreos, las escuelas de los sofistas y retóricos griegos, las de los retóricos latinos y otras semejantes.

Causas muy diferentes concurren, en el curso de la historia, a que prospere o decaiga la Oratoria. Por regla general, puede afirmarse, sin embargo, que la primera condición para que este arte se desenvuelva, es la libertad. Donde el pensamiento y la palabra no son libres, donde el temor enfrena la lengua del orador o la adulación la corrompe y degrada, la Oratoria difícilmente se produce, y casi siempre arrastra mísera existencia. Por eso los pueblos clásicos y las naciones modernas son los que han poseído más distinguidos y numerosos oradores.

Aparte de esta condición fundamental, favorecen o perjudican a la Oratoria otras circunstancias. Una de ellas es el carácter de cada pueblo. Hay razas que por efecto del clima, del temperamento, de la posición geográfica, del carácter y condiciones de su lengua, son locuaces por naturaleza y todo lo fían a la palabra, mientras otras ofrecen fenómenos enteramente distintos. Así se observa que los pueblos meridionales abundan en grandes oradores, notándose lo contrario en los países del Norte. Con excepción de Inglaterra, el cetro de la Oratoria ha pertenecido siempre a los pueblos del Mediodía o del Oriente. Los hebreos, griegos y romanos en la antigüedad; Francia y España en los tiempos modernos, son la mejor prueba de nuestro aserto.

Difícil es determinar a priori cuál de los géneros oratorios antes enumerados es el primero en la serie de los tiempos. Lo más probable, sin embargo, es que fuera la Oratoria política, principalmente en su aspecto militar.

La forense y la académica sólo pudieron producirse en pueblos muy cultos, en que la administración de la justicia se rodeaba de ciertas garantías y solemnidades y en que la Ciencia se cultivaba con interés en asociaciones y establecimientos especiales. Respecto a la Oratoria religiosa, sabido es que no ha existido en la antigüedad sino entre los hebreos y los sectarios del Budismo, y que casi puede considerarse como producto exclusivo de las religiones monoteístas.

La Oratoria política necesita de la libertad, y sólo ha prosperado, por tanto, en los pueblos libres, regidos por instituciones parlamentarias. Sólo en su forma militar puede existir en los pueblos que viven bajo el despotismo, y por eso, desconocida en el Oriente (salvo entre los hebreos), crece y se desarrolla en Grecia y Roma y en los pueblos modernos que viven bajo el régimen constitucional o democrático. Otro tanto sucede con la Oratoria forense y con la académica.

La Oratoria religiosa puede avenirse con un sistema de gobierno despótico; pero no ha existido en todos los pueblos. En realidad, su desarrollo y progreso se deben al Cristianismo.

Lección LXII.

Géneros oratorios. -Oratoria religiosa. -Su concepto. -Sus condiciones. -Su influencia social. -Sus diferentes clases. -Su desarrollo histórico.

Tiene por objeto la Oratoria religiosa la exposición, propagación y defensa de los dogmas y principios morales de las religiones positivas (214). Los discursos pertenecientes a este género se pronuncian ante los fieles con ocasión de la celebración del culto, por regla general.

Si bien participa esta oratoria del carácter de la Didáctica, es en sus formas eminentemente popular, por razón de dirigirse a auditorios numerosos y heterogéneos y por proponerse más bien entusiasmar y edificar por medio del sentimiento, que convencer por medio de la razón. Sin embargo, en los tiempos actuales la Oratoria religiosa va tomando un carácter marcadamente razonador y polemista, a causa de las luchas sostenidas hoy por las Iglesias cristianas contra las negaciones del racionalismo (215).

Basándose las religiones más bien en la fe que en la razón y dirigiéndose por tanto principalmente al sentimiento y a la fantasía, la Oratoria religiosa concede gran predominio al elemento poético, tanto en su fondo como en su forma. El entusiasmo, la unción, el fervor místico, los recursos patéticos, la elegancia y brillantez en el estilo y un lenguaje florido, poético y arrebatador, son las condiciones generalmente exigidas en ella. Debe tenerse en cuenta, por otra parte, que la claridad, la sencillez y la exclusión de todo sentimiento violento y de todo elemento cómico son condiciones inexcusables de todo punto en este género, tanto por su carácter popular como por la índole del fin social de que es expresión.

Las condiciones de la Oratoria religiosa varían según los géneros en que puede dividirse, según el carácter del auditorio y según las especiales circunstancias históricas en que se produce.

Con efecto, cuando el orador se propone simplemente exponer el dogma, su discurso ha de tener necesariamente un señalado carácter didáctico, siendo difícil que en él quepan elementos poéticos, a no ser cuando a ello se preste el dogma de que se trata. Así, un sermón sobre la Trinidad o la naturaleza de Cristo, habrá de ser metafísico y en cierto modo abstracto, y no habrá en él el movimiento, la acción y la poesía que son propios de un sermón sobre la Soledad de María o la pasión de Jesús.

En los sermones morales, en que el orador trata de corregir las costumbres y fortalecer a sus oyentes en la práctica del bien, mostrándoles las grandezas de la virtud y los horrores del mal, exponiendo los grandes principios de la Moral religiosa, pintando con vivos colores los premios y penas de ultratumba, el orador tiene ancho campo para con mover profundamente al auditorio y espaciar su espíritu por las regiones del sentimiento y de la fantasía. Otro tanto acontece cuando el orador ensalza las virtudes de los santos y el heroísmo de los mártires o pronuncia la oración fúnebre de los monarcas, de los héroes, de las celebridades de todo género. En esta clase de discursos es donde impera con más fuerza el sentimiento y donde la elocuencia religiosa puede llegar al más alto punto de perfección.

Asimismo, cuando el orador no se limita a exponer los principios de la Religión, sino que encomia sus excelencias y perfecciones, la defiende de los ataques de sus enemigos, o refuta las opiniones que le son contrarias, puede competir en energía, vigor, entusiasmo y habilidad con el orador político, y el púlpito convertirse en tribuna, con grave detrimento casi siempre de la unción que es propia de este género.

El carácter del auditorio influye también en las condiciones de la Oratoria religiosa. No pueden ser iguales un sermón pronunciado ante las clases más cultas de la sociedad, reunidas en la catedral de un gran centro de civilización, la plática dirigida al pueblo en la iglesia de una aldea, y la que pronuncia un misionero ante una tribu de salvajes. Desde el sermón filosófico y erudito a veces, poético otras, pero siempre atildado y elegante, hasta la ruda plática popular, familiar y sencilla, la Oratoria religiosa recorre una vasta escala de tonos y formas en que puede remontarse a las más sublimes y elocuentes inspiraciones o descender hasta los más llanos y vulgares conceptos. Para apreciar bien estas circunstancias, el orador religioso necesita conocer al auditorio y poseer el don inestimable de la oportunidad.

Mucho influyen también en este género las circunstancias históricas. Aparte de la acción general que en él tienen las condiciones peculiares de cada pueblo (por lo cual la Oratoria religiosa de los pueblos del Mediodía o del Oriente, difiere mucho de la de los del Norte), influyen también los momentos en que se produce.

Ardiente y entusiasta en las épocas de propaganda, tranquila y reposada en las de dominación, polemista, apasionada, batalladora en las de lucha y combate, la Oratoria religiosa refleja siempre la situación en que se halla la Iglesia, así como el carácter de ésta; pues no cabe comparación, por ejemplo, entre la ardiente oratoria de los antiguos profetas hebreos, la cabalística y metafísica de los rabinos, la pintoresca, apasionada y fanática de los musulmanes, la oratoria protestante, fría, razonadora y más moralista que dogmática, y la oratoria católica, a la vez filosófica, poética, apasionada, entusiasta, mística, sombría, pintoresca, rica en todo género de matices y tonos, y superior en todos conceptos a la de todas las religiones restantes. Ni hay tampoco paralelo posible entre las entusiastas apologías de los primeros cristianos, los doctos y filosóficos sermones de los Padres de la Iglesia, y las apasionadas polémicas de los oradores católicos en el período de lucha comenzado en la Reforma y que hoy ha llegado al más alto punto de exaltación.

Este género oratorio es uno de los que ejercen más profunda y poderosa influencia, por más que rara vez se encamine a conseguir un resultado práctico inmediato (216). La alteza del fin a que sirve, la fuerza y arraigo de los sentimientos que excita, la autoridad de que se reviste, el elevado carácter y prestigio del orador, son otras tantas causas que concurren a producir dicha influencia. No menos contribuye a esto la manera especial y las circunstancias en que se pronuncian los discursos de este género. Pronunciados dentro del templo, por un ministro de la Divinidad, y escuchados con profundo respeto y religioso silencio por un auditorio pasivo, inerte, convencido de la verdad que en ellos se encierra y sometido a la autoridad de que son manifestación, su influencia

es tanto más poderosa, cuanto que no está contrapesada por la del público. Si éste no se conforma con lo que el orador dice, ninguna protesta, ningún signo de desaprobación lo indica; y por regla general esto no sucede. Lo más frecuente es que el público (compuesto en su totalidad, o poco menos, de fervorosos creyentes) sea como blanda cera que el orador modela a su antojo. Únicamente pueden exceptuarse de esta regla las pláticas de los misioneros; pero aun éstos tienen en su favor su inmensa superioridad intelectual sobre el salvaje auditorio que les escucha.

Cierto es que la Oratoria religiosa no obra inmediata y directamente sobre la voluntad del público, como la política o la forense. Pero si su acción no es rápida, es en cambio eficaz y profunda y a la larga se traduce en hechos. Los acentos austeros o enérgicos, conmovedores o entusiastas del orador religioso, penetran en las almas de los creyentes y causan en ellas profundo efecto. Cuando el orador es elocuente, el auditorio cree escuchar la palabra divina, y lleno de piedad recoge con avidez las frases inspiradas en que se encierran la regla inmutable de la vida, la absoluta verdad y el símbolo de la salvación. Sobre todo, si el orador tiene el acierto de dirigirse más al corazón que a la inteligencia de sus oyentes, despertando en ellos el sentimiento místico y piadoso y exaltando su fe; si a esto une los recursos que pueden causar efecto en la fantasía, desplegando el cuadro de las bellezas que caben dentro de la concepción religiosa, su triunfo es seguro y sin esfuerzo manejará a su sabor al auditorio. La predicación bien dirigida y encomendada a oradores de verdadera elocuencia es, en tal sentido, uno de los más poderosos medios de propaganda, una de las más eficaces armas de que pueden disponer las religiones.

Los discursos religiosos reciben el nombre de pláticas y sermones. Por pláticas se entienden los discursos populares y por sermones los verdaderamente artísticos. Estos últimos pueden dividirse en las siguientes clases:

1^a. Sermones dogmáticos, dedicados a la exposición y defensa de los dogmas, a encomiar las excelencias de la Religión, o a defenderla de los ataques de sus adversarios, refutando además las doctrinas de éstos. En el primer caso se llaman expositivos, en el segundo apologéticos, y polémicos en el tercero. Estos sermones pueden versar sobre dogmas de carácter metafísico (como la Trinidad, por ejemplo), o sobre hechos milagrosos o notables de la historia religiosa o sagrada, estrechamente relacionados con el dogma (como la muerte de Jesús).

2^a. Sermones morales, cuyo objeto es exponer los principios y reglas de la Moral, combatir los vicios, refutar las doctrinas que sean contrarias a ella, etc. Pueden dividirse del mismo modo que los anteriores.

3^a. Panegíricos, destinados a narrar la vida de los santos, a enaltecer sus virtudes, celebrar su heroísmo si son mártires, referir sus milagros, y proponerlos como modelos al auditorio, sacando del relato de sus hechos consecuencias morales de carácter práctico.

4^a. Oraciones fúnebres, que se pronuncian en las exequias de personajes de elevada categoría, como son reyes y príncipes, altas dignidades eclesiásticas, caudillos militares, notabilidades políticas, científicas, artísticas, etc. Se asemejan a los panegíricos, pero con la

diferencia que es natural entre encomiar a un santo y a uno que no lo es. Este género puede acercarse mucho, en ciertas circunstancias, al académico y aun al político.

La Oratoria religiosa sólo en ciertas religiones se ha desarrollado y adquirido verdadera importancia. Es indudable que aun en las más toscas manifestaciones de la vida religiosa, debe haber habido algo que se asemejara a la predicación; pero el carácter artístico, la elevación y el grado de desarrollo que ha alcanzado este género, datan de fecha relativamente reciente.

Con efecto, requiere la Oratoria religiosa ciertas condiciones especiales, que no se han realizado en todas las religiones, sino sólo en algunas. Exige, ante todo, que la religión de que sea eco, dé gran importancia a la Moral, sea universal y popular, y manifieste tendencias propagandistas. Requiere, además, la existencia de un sacerdocio bien organizado, que no forme una casta cerrada ni se encierre en impenetrable misterio, sino que viva en medio del pueblo, ejerciendo sobre él directa, inmediata y constante influencia. Necesita, por último, que la predicación forme parte integrante del culto y que se considere como elemento importante de éste.

Fácil es comprender, teniendo en cuenta estas consideraciones, que ni en las groseras religiones de los pueblos salvajes, ni en las de la mayor parte de los pueblos del antiguo Oriente, ni en las de Grecia y Roma, ha podido desarrollarse la Oratoria religiosa. Las primeras, por su rudeza y tosquedad, no consienten manifestación tan elevada del sentimiento religioso. La ley de castas, que excluía al pueblo del culto o le condenaba a papel pasivo y secundario; la escasa importancia que a la vida moral daban las religiones naturalistas y panteístas del Oriente; su carencia de espíritu propagandista; el impenetrable misterio con que rodeaban al dogma sus sacerdotes, eran causas suficientes para que en ninguna de dichas religiones apareciera la Oratoria. Menos aún podía manifestarse en los cultos puramente locales o familiares de los pueblos griegos y latinos, que nunca unieron la Moral a la Religión, ni se cuidaron de la educación religiosa del pueblo, ni atendieron a otra cosa que al aspecto poético del ideal religioso los primeros, y a su aspecto jurídico los segundos.

Sólo en cuatro religiones se ha desarrollado la Oratoria religiosa. El espíritu de propaganda que las caracteriza, sus tendencias a la universalidad, su carácter popular, la importancia que dan a la vida moral, el entusiasta misticismo de que están penetradas, su anhelo de dominar la vida entera, justifican sobradamente este hecho. Estas religiones son: el Cristianismo, el Judaísmo, el Mahometismo y el Budismo. Pero ninguna de ellas ha dado tantos días de gloria a la elocuencia como el Cristianismo, y dentro de él la Iglesia católica.

Los antiguos profetas (señaladamente Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel), y los rabinos hebreos; los bonzos budistas; los ulemas, santones, fakires, morabitos y derviches mahometanos, son los representantes de la Oratoria en estas religiones, y se distinguen generalmente por el carácter místico, entusiasta, y pintoresco de sus discursos. Pero los grandes modelos de este género deben buscarse, como dejamos dicho, en las Iglesias cristianas, y sobre todo, en la católica.

Mucho influyó en el portentoso desenvolvimiento de la Oratoria en la primitiva Iglesia, el hecho de propagarse el Evangelio en el país clásico de la elocuencia, en Roma. La Iglesia heredó las glorias de la Oratoria romana, se inspiró en sus modelos, y por eso desde el primer momento poseyó una pléyade de grandes oradores. Pero el siglo de oro de la elocuencia cristiana primitiva fue el siglo IV, en el cual brillaron, entre otros varones insignes, San Gregorio Nacianceno (328-389), San Gregorio de Niza (330-396), San Atanasio (m. 373), San Basilio (329-379), San Juan Crisóstomo (347-407), San Hilario (300-367), San Ambrosio (340-397), y San Agustín (354-430).

Aunque en la Edad Media la Oratoria decayó a la par que todas las manifestaciones de la cultura, no por eso dejó de haber en aquel tiempo notables oradores sagrados, como San Bernardo (1091-1153), Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer (1357-1419), San Francisco de Asís (1182-1226), y otros no menos importantes.

En los tiempos modernos, la Oratoria católica ha recobrado su antiguo esplendor, principalmente en Francia, donde en el siglo de Luis XIV, brillaron los eminentes oradores religiosos Bossuet (1627-1704), Fenelon (1651-1715), Bourdaloue (1632-1704), Massillon (1663-1742), y Fléchier (1632-1710). En el siglo actual se han distinguido en aquel país Lacordaire (1802-1861), Ravignan (1795-1858), el Padre Félix, el Padre Jacinto, y otros de menos importancia.

Italia no ofrece oradores religiosos importantes, excepto el célebre Savonarola (1452-1498). En Portugal sólo se distingue el jesuita Antonio Vieira (1608-1697). En España merecen mencionarse el Maestro Juan de Ávila (1502-1569), Fray Luis de Granada (1504-1588), y el padre Malón de Chaide.

Como oradores protestantes, pueden citarse Lutero, los predicadores alemanes Cramer (1634-1755), Mosheim (1694-1755), Jerusalem (1709-1789), Reinhard (1753-1812), Schleiermacher (1768-1834), y el norte-americano William Ellery Channing (1780-1842).

La Oratoria del protestantismo es notablemente inferior a la católica.

Lección LXIII.

Géneros oratorios. -Oratoria política. -Su concepto. -Sus caracteres y condiciones. -Su influencia. -Clases en que puede dividirse. -Desarrollo histórico de este género.

Exponer y dilucidar las grandes cuestiones jurídicas, morales, sociales, religiosas, etc., que se suscitan al discutir en los centros políticos las reformas legislativas y al dirigir la gobernación del Estado; defender y propagar los principios de los diversos partidos que se disputan el poder; dirigir, en suma, por medio de la palabra, la marcha de los negocios públicos, tales son los grandes fines que se propone la Oratoria política.

Caracteres muy especiales ofrece este género oratorio, que le colocan a gran distancia de todos los demás. Con efecto, ni en él se hallan la severidad y el carácter didáctico de la Oratoria forense y académica, ni

la poesía, unción y sentimiento de la religiosa. Siendo eco de violentas pasiones y exaltados intereses, tanto o más que de principios científicos; representando el interés del momento, más que el permanente; produciéndose casi siempre ante auditorios divididos y apasionados, o agitados y tumultuosos, difíciles de dominar, y que con frecuencia se imponen al orador; tendiendo a un efecto inmediato y a un resultado práctico, no siempre conseguido, aunque con vehemente afán solicitado, y que se trata de alcanzar a toda costa y por todos los medios; -la Oratoria política se distingue por el predominio de la pasión, por el arrebató y vehemencia de sus acentos, por su carácter batallador, y por la importancia que en ella tiene la polémica. Rara vez es didáctica, y caso de serlo, la exposición de los principios no es en ella otra cosa que la bandera que se despliega antes del combate; si apela a la belleza y al Arte, no es tanto por miras estéticas, como por utilizar un arma poderosa y excitar, a la vez que la pasión, la fantasía de los oyentes; difícilmente es templada, mesurada y serena, y mucho menos dulce ni apacible; la pasión en todas sus formas es lo que en ella domina y le da carácter.

La tribuna es un campo de batalla, y el orador político es al modo de caudillo militar, obligado a poner en juego todos los recursos de la estrategia y de la táctica para vencer en una empeñada lid, en que el arma que se emplea es la palabra, que en ocasiones puede ser la más eficaz y mortífera de todas.

De aquí la inmensa variedad de recursos y de elementos que puede emplear el orador político. De aquí también la dificultad de precisar los preceptos a que ha de someterse esta oratoria. Con efecto, el lenguaje severo de la razón, el ímpetu arrebatador de las pasiones, los vuelos atrevidos de la fantasía, las agudezas del entendimiento, las armas penetrantes de la sátira, todos los recursos, todas las maneras de ser de la elocuencia tienen cabida en este género, a cuyo carácter sintético todo está permitido menos el sofisma, la mentira y la falta de pudor. Para este género no existen, por tanto, otras reglas que las que resulten lógicamente del asunto que se ventila o del público a quien el orador se dirige. La primera regla de este género es la libertad.

Como es natural, las condiciones de la Oratoria política varían según los asuntos de que se trata, las circunstancias en que se produce, el carácter de cada país, etc. Así los discursos pronunciados en las Cámaras legislativas se diferencian por razón del asunto sobre que versan; no pudiendo compararse, por ejemplo, los discursos en que se exponen tranquilamente los principios de un partido, o en que se discuten leyes y reformas administrativas, económicas o jurídicas, que no tocan de cerca a la política, con los que versan sobre la conducta de los gobiernos, medidas eminentemente políticas, cuestiones personales, etc.; ni tampoco un discurso expositivo con una réplica o una rectificación. Así, una discusión sobre el Mensaje de la Corona, sobre leyes de imprenta, suspensión de garantías, votos de censura a un ministerio, etc., se distingue notablemente de un debate sobre una ley de aguas, un código mercantil, o ciertos capítulos del presupuesto. Por la misma razón hay gran diferencia entre los debates de las Cámaras constituyentes y de las ordinarias, por ser más vitales los asuntos que en aquéllas se discuten y más definitivas las soluciones que se buscan.

En todos estos casos, la Oratoria política puede recorrer una vasta escala, desde el tono severo y razonador de una exposición verdaderamente didáctica, hasta la violencia de un debate personal.

Mucho influyen también en este género las circunstancias en que se produce. No se habla lo mismo ante las muchedumbres reunidas en el club o en el meeting, que ante las Cámaras legislativas. Diferénciase el tono de un discurso según que se pronuncia ante un severo y reflexivo Senado, compuesto de personas de edad madura y tendencias conservadoras, o ante una vehemente, movable e impresionable Cámara popular. Y no es igual tampoco el lenguaje del orador político en una situación normal y tranquila, o en medio de las agitaciones de una época revolucionaria. A esto debe agregarse que el carácter de cada pueblo influye también en el de la Oratoria política, pues ésta no es igual en los pueblos del Mediodía, siempre apasionados y entusiastas, y en los fríos y razonadores pueblos del Norte. También influye en esto el sistema de gobierno, pues no cabe comparar la elocuencia mesurada de los pueblos sometidos a un régimen templado, con los arrebatos que son propios de las democracias, donde la intervención activa de las clases populares en la gobernación del Estado, imprime a la Oratoria un carácter especial, y hace que en ella preponderen los entusiasmos y violencia de la pasión y las desordenadas inspiraciones de la acalorada fantasía popular, sobre la razón serena y el espíritu mesurado y circunspecto de los hombres de Estado que no se dejan dominar por las impresiones del momento, que tanto influyen en la conducta política de las muchedumbres.

La influencia de la Oratoria política es extraordinaria y lleva ventaja a la de la elocuencia religiosa, con ser ésta tan grande y eficaz. La razón de esto es el predominio que en ella alcanzan las pasiones, la intervención activa que el público tiene en ella, y su carácter eminentemente práctico. El orador político se encamina siempre a una acción inmediata, y aunque no siempre la consigue (sobre todo en las Cámaras, donde la resolución está determinada de antemano y la disciplina de los partidos se sobrepone al efecto de la palabra del adversario), cuando menos logra agitar la opinión y preparar para plazo no lejano la realización de sus aspiraciones. De aquí la importancia que el orador político da a la pasión. Su principal objeto, no tanto es convencer como persuadir, interesar y conmover, y el objetivo a que tiende es la voluntad. Por eso emplea con frecuencia los recursos que obran sobre ésta, es decir, los que afectan al sentimiento, a la fantasía y al interés personal o de partido del auditorio; por eso no repara en medios para lograr sus fines, y su única preocupación es imponerse al público a toda costa, arrancándole la adhesión a lo que en su discurso defiende, y desacreditando y pulverizando con la fuerza de sus razonamientos y la energía y elocuencia de su palabra a los que sostienen lo contrario.

Si el orador consigue sus propósitos, el efecto de su discurso es tan inmenso que puede hasta cambiar la faz de un país; de lo cual no faltan señalados ejemplos en la historia parlamentaria. En la mayoría de los casos este resultado no es inmediato; pero ocasiones ha habido en que lo ha sido, en que la palabra de un hombre ha bastado para derribar o salvar un gobierno, para provocar una revolución, para dar al traste con instituciones que parecían muy sólidas. Verdad es que en casos tales el

triunfo del orador se debe a estar trabajada la opinión de tal manera, que la palabra de aquél no ha sido más que la chispa que hace estallar un incendio, cuyos combustibles estaban preparados desde mucho tiempo atrás. Es, pues, la Oratoria política un arma temible y peligrosa, de portentoso y seguro efecto, y es, por tanto, gravísima la responsabilidad del orador cuando, manejándola con imprudencia o de mala fe y poniéndola al servicio del error o de la injusticia, la trueca en instrumento de la ruina de la patria.

El público tiene en este género una intervención más activa que en ningún otro. Siempre prevenido en pro o en contra del orador, más dispuesto a escuchar la voz de la pasión o del interés que el acento severo de la razón y de la justicia, libre de las trabas que coartan la acción del auditorio a quien se dirige el orador religioso, viendo en el orador un ídolo, un fiel servidor y a veces cortesano, o un implacable y aborrecido enemigo, -manifiesta ruidosamente su aprobación o su censura, trata de imponerse al orador, ora exigiéndole que se doble humilde a sus deseos y se haga eco de sus intereses y pasiones, ora tratando de amedrentarlo, cohibirlo y ahogar su voz a toda costa. Obsérvase esto sobre todo en las grandes reuniones populares y en los días de agitación revolucionaria, y es frecuente que entre el orador y su auditorio se traben un verdadero combate, en que no pocas veces triunfa el primero, si a la elocuencia arrebatadora de la palabra sabe unir el valor personal y la inquebrantable firmeza de su varonil y enérgico carácter.

Por estas mismas razones los triunfos y las derrotas en la Oratoria son más ruidosas que en ningún otro género y la gloria, el prestigio, la popularidad, la autoridad y la influencia del orador son extraordinarias; tanto como pueden serlo su descrédito y oprobio, que a menudo suelen seguir a las primeras, pues el orador político popular fácilmente encuentra al lado del Capitolio la roca Tarpeya y pasa en pocos días de la apoteosis al Calvario.

La Oratoria política puede dividirse en parlamentaria, popular y militar (217). Compréndense en la primera los discursos pronunciados en las Cámaras legislativas, Diputaciones provinciales y Ayuntamientos; en la segunda los que se pronuncian en los clubs, meetings y manifestaciones populares; y en la tercera las arengas, proclamas, órdenes del día, etc., dirigidas a los soldados por los caudillos militares. Fácilmente se deduce de cuanto dejamos dicho que la pasión domina más en la Oratoria popular que en la parlamentaria, que su acción es más eficaz o inmediata, y mayor la intervención del público en ella; que en la Oratoria parlamentaria, es donde pueden hallarse elementos didácticos y mayor serenidad y templanza; y que la militar, destinada a excitar el valor y el entusiasmo de los soldados, ha de ser enérgica, clara y concisa, y dirigirse principalmente al sentimiento del honor.

El origen de la Oratoria política debe buscarse en las deliberaciones de las tribus primitivas y en las arengas de los guerreros; pero salvo la Oratoria militar, que es compatible con todos los gobiernos, este género sólo se desarrolla en los pueblos regidos por instituciones democráticas o parlamentarias, porque sólo en ellos existen Asambleas legislativas y centros políticos populares. Por esta razón no encontramos modelos de elocuencia política en el Oriente ni en la Edad Media. Grecia, Roma y los

modernos pueblos europeos, especialmente Francia, Inglaterra y España, han sido los pueblos más fecundos en grandes oradores.

En Grecia floreció la Oratoria política, merced a su gobierno democrático. Son oradores griegos de primer orden Temístocles (533-490 a. d. C.), Aristides (m. 469), Pericles (494-429) Licurgo de Atenas (408-326), Démades (m. 318), Foción (400-317), Esquines (393-314) y Demóstenes (385-322) rival de Esquines, enemigo encarnizado de Filipo de Macedonia, el más grande de los oradores griegos, y uno de los renombrados de todos los tiempos. Además merecen citarse, como oradores distinguidos Alcibiades (456-404, a. C.), Critias, Antifón (4,80-411), Andócides (m. 468 a. C.), Hypérides (m. 322), Dinarco (m. 360), Alcidas y Hegesipo.

Aunque antes de Catón hubo oradores en Roma, puede decirse que la Oratoria latina (tanto la política como la forense), comienza con él y termina en Cicerón, con el cual no compite ninguno de sus sucesores, que la convierten en un ejercicio retórico.

A Catón (123-149 a. d. C.) llamado el Censor y también el Mayor, sucedieron Servio Sulpicio Galba, Lelio, Escipión Emiliano (186-130), Lépido Porcina, Carbón (m. 119), Tiberio Graco (162-133) y su hermano Cayo (152-121), Emilio Escauro, Rutilio, Cátulo, Metelo, Memmio, Craso (140-91), Marco Antonio (144-88), Lucio Marcio Filipo, Cota, Sulpicio Rufo, Hortensio (115-51), César (101-44), y Marco Tulio Cicerón (107-43), el más grande de todos.

En los tiempos modernos la Oratoria política ha llegado a grande altura, sobre todo en Inglaterra, donde apareció primeramente por ser allí más antigua la libertad, en Francia y en España.

La Oratoria inglesa es fría, razonadora, diserta y de un carácter eminentemente práctico; la francesa se distingue por la brillantez, la energía y la pasión; la española por el predominio que en ella tiene la fantasía, por su carácter pintoresco, su arrebatada elocuencia y la pompa y sonoridad de su lenguaje. Pudiera decirse que la oratoria inglesa habla a la razón; la francesa a las pasiones; y la española al sentimiento, y sobre todo a la fantasía.

En Inglaterra se han distinguido el célebre dictador Cromwell (1599-1658), Bolingbroke (1678-1750), Walpole (1676-1745), Lord Chatham (1708-1778), Pitt (1759-1806) Burke (1730-1797), Fox (1749-1806), Sheridan, Oconnell (1775-1847), Gladstone y otros no menos importantes.

En Francia apareció la elocuencia política con la Revolución de 1789. Brillaron entonces el gran Mirabeau (1749-1791), Vergniaud (1759-1793), Barnave (1761-1792), Danton (1759-1794), Robespierre (1759-1794), Isnard (1751-1830), Maury (1746-1817), Cazales (1752-1805), Guadet (1758-1704) y Gensonné (1758-1793). En el presente siglo se han distinguido Foy (1775-1825), De-Serre (1777-1822), Decazes (1780-1860), Manuel (1775-1827), De Villèle (1773-1854), Martignac (1776-1832), Casimiro Périer (1777-1832), Benjamin Constant (1767-1830), Royer-Collard (1763-1845), Villemain (1790-1870), Lamartine, Bérrier (1790-1868), Guizot, Thiers, Julio Favre y Gambetta.

En España brillaron en este siglo Muñoz Torrero, el conde de Toreno (1786-1843), Martínez de la Rosa, Argüelles (1776-1844), Calatrava, Alcalá Galiano (1789-1865), López, Donoso Cortés (1809-1853), González Brabo, Ríos Rosas (1812-1873), Aparisi y Guijarro, Olózaga y otros muchos muy

importantes.

Lección LXIV.

Géneros oratorios. -Oratoria forense. -Su concepto. -Sus caracteres y condiciones. -Su influencia. -Su desarrollo histórico.

Dilucidar las cuestiones a que puede dar lugar la colisión de derechos de los ciudadanos y acusar o defender a los reos de delitos comunes y políticos, tal es el objeto de la Oratoria forense. En ella siempre se defiende o se acusa, siempre se discute una cuestión de derecho civil o penal que importa esclarecer para conseguir de los jueces el fallo anhelado por el orador.

Este género tiene un carácter más práctico que ningún otro, pues del debate forense siempre resulta una resolución (un fallo). Pero este resultado no es el producto de la pasión o del interés, sino de la razón puesta al servicio de la justicia, y por consiguiente el orador no puede influir directamente sobre el sentimiento, sino sobre la inteligencia de los jueces. Además, el público se reduce en realidad a éstos, que son los que han de dictar la sentencia y a los que debe dirigirse el orador, no siendo el auditorio que a los tribunales concurre otra cosa que un mero espectador, que ninguna intervención directa tiene en el asunto y está reducido a un papel pasivo.

Por otra parte, el discurso forense versa sobre un hecho o caso concreto, que da lugar a la aplicación de un principio legal. Lo que importa, por tanto, es esclarecer el primero y determinar precisamente el criterio con que ha de realizarse la segunda; todo lo cual ha de ser el resultado de un proceso puramente intelectual, de una argumentación vigorosa, en que del encadenamiento de los principios y las consecuencias, y de la agrupación de las pruebas, resulte claramente demostrada la tesis que sustenta el orador. Y como toda cuestión forense es de hecho, de nombre y de derecho, lo que importa es: primero, esclarecer aquél, probando o negando su realidad; segundo, precisar su calidad y circunstancias; tercero, determinar la aplicación que al hecho debe tener la ley, interpretando ésta en su relación con el caso particular de que se trata. Probar hechos, defender derechos, interpretar leyes; he aquí lo que ha de hacer siempre el orador forense: y como toda cuestión de hecho es delicada de suyo, toda cuestión de derecho requiere extraordinaria claridad, y toda interpretación de leyes exige notable precisión y sumo tacto, -fácilmente se infiere que la solidez, la precisión y la claridad, tanto en las pruebas y argumentos que constituyen el fondo del discurso forense, como en el lenguaje en que se desenvuelven, son las condiciones fundamentales de este género, en el cual predomina necesariamente el elemento didáctico.

Ha de ser, por tanto, la Oratoria forense templada, severa, razonadora, y las condiciones principales de su lenguaje han de ser la precisión, la claridad y la concisión. No ha de entenderse por esto que el elemento poético esté excluido de ella; lejos de eso, juega importante papel en muchas de sus composiciones.

En efecto, si la severidad, la rigidez metódica, la dignidad del

estilo, la naturalidad y claridad del lenguaje son condiciones generales de esta oratoria, varían y se modifican tales condiciones según el asunto de que se trata en el discurso, el auditorio a que éste se dirige y la función que desempeña el orador.

Un pleito en que se discute acerca del mejor derecho que asiste a cada litigante, ora pertenezca la cuestión al derecho personal, ora al derecho real, no puede dar lugar ciertamente a discursos apasionados y sentimentales, sino a disertaciones razonadas y tranquilas en que se expongan detenidamente los hechos, se interprete la ley, y con arreglo a estos datos se esclarezca la cuestión y se determine el mejor o peor derecho que cada parte asiste. Los rasgos de sentimiento y las figuras poéticas rara vez son oportunos en este linaje de cuestiones, antes bien inconvenientes y ridículos.

Pero cuando se trata de una causa criminal; cuando a nombre de la sociedad se pide el castigo de un culpable, o por el contrario se intenta arrancarle al rigor de la justicia. o al menos aminorar su pena; cuando para conseguir tal objeto se invocan altísimas consideraciones y se manifiestan patéticos afectos; cuando siendo dudosa y oscura la culpabilidad del reo, acaso se lucha por salvar a un inocente; y sobre todo, cuando el delito es político y el tribunal se convierte en teatro de lucha política, caben al lado de la fría razón y del método riguroso, el afecto entrañable, el ímpetu vehemente, el acalorado lenguaje del sentimiento y de la fantasía, siendo tales recursos no sólo aceptables, sino altamente oportunos y necesarios.

Varía también en este caso el aspecto del discurso según el carácter del tribunal. No es lo mismo perorar ante jueces encanecidos en el ejercicio de su magisterio y poco dispuestos a prestar oídos a otra cosa que a la ley, o ante jurados populares cuyo criterio no es tanto el texto legal, como la voz de su sensibilidad y de su conciencia. Recursos inútiles ante los primeros pueden ser eficacísimos ante los segundos, y claramente lo prueba así la experiencia en los países donde se halla establecido el Jurado.

Igualmente se modifica el carácter del discurso según el cargo que desempeña el orador, porque la vehemencia disculpable en quien demanda el perdón, parecería impropia en quien exige el castigo; el acusador fiscal debe por esto ser menos apasionado y más severo que el abogado defensor. Pero en el uno y el otro deben condenarse ciertos recursos, como el sarcasmo, la ironía, el ridículo y las agresiones personales, que se avienen mal con la austeridad de la justicia y con el respeto debido al tribunal.

Síguese de lo expuesto que los discursos que versan sobre materia criminal, son los que mayores condiciones artísticas ofrecen, los que abren campo más ancho a la elocuencia, los que mejor pueden contribuir a la reputación del orador. La alteza y trascendencia del fin a que se encaminan; las graves dificultades que suelen entrañar; el esfuerzo de ingenio y la suma de penetración y perspicacia que a veces requieren; la elevada función de que al orador invisten, ora erigiéndole en austero representante de la sociedad y de la justicia, que demandan el castigo del acusado, ora en defensor de la inocencia o en solicitante de misericordia, son circunstancias que prestan a estos discursos un carácter simpático y

bello que influye notablemente en su cualidad estética. Por eso estos discursos (que cuando se trata de delitos políticos con la Oratoria política se confunden), son los que causan más hondo efecto en el ánimo del auditorio y los que más justo y universal renombre dan a los oradores forenses.

Con ser la influencia de este género oratorio tan eficaz e inmediata que no pocas veces la palabra tiene en él poder suficiente para hacer que prevalezcan la sinrazón y la injusticia, fascinando el ánimo y cegando la inteligencia de los jueces, no es, sin embargo, tan grande como en los géneros anteriormente expuestos, pues no se extiende más allá del recinto de los tribunales y rara vez determina movimientos generales de la opinión. Débese esto al carácter concreto de las cuestiones sobre que versa, a la constitución especial del auditorio, y sobre todo, al hecho de que las resoluciones prácticas que trata de alcanzar el orador no son más que la aplicación de una ley permanente y no llevan consigo (como acontece en las que intenta conseguir el orador político) una modificación general del orden establecido, que afecte a los intereses de la colectividad. La palabra del orador forense no puede producir un cambio profundo en el orden social; lo que de ella resulte importa sólo a un número reducido de personas, si el asunto es civil; y aunque interese a la sociedad entera, si se trata de una causa criminal, nunca resultará de su discurso otra cosa, que la resolución de un caso concreto. De aquí que (salvo en los procesos políticos), ningún interés de escuela o de partido se halle comprometido en el asunto; de aquí, por consiguiente, que la influencia de este género oratorio no pueda compararse con la del religioso y el político, por más que a ninguno de ellos ceda en importancia.

La Oratoria forense se desarrolla donde quiera que existe una buena administración de justicia que garantice el derecho de los litigantes y de los acusados y la libertad de los oradores. Por eso donde más ha prosperado ha sido en Grecia y Roma y en los pueblos civilizados de la época moderna.

La Oratoria forense de la antigüedad clásica se aproximaba mucho a la política y tenía más influencia que la moderna, así como mayor vehemencia, animación y carácter estético. Contribuían a esto la organización especial de los tribunales, la falta de rigor y precisión de la ley escrita, que dejaba mucho campo a la equidad y a los principios generales de jurisprudencia, la publicidad de los debates y lo numeroso de los auditorios. No es lo mismo perorar desde la tribuna de las arengas, en medio del Foro, y ante el pueblo entero, que en el estrecho recinto de los tribunales modernos.

En nuestros tiempos, el carácter de la Oratoria forense depende también en alto grado de la organización de los tribunales. Por eso es más brillante, eficaz e influyente donde el Jurado existe, que donde sólo funcionan los tribunales ordinarios.

Creemos inútil citar todos los grandes oradores que se han distinguido en este género. Por regla general, casi todos han sido a la vez oradores políticos, y para enumerarlos sería necesario, por tanto, reproducir los nombres ilustres que mencionamos en la lección anterior. Baste decir que los oradores de este género que más fama han obtenido en la antigüedad son: en Grecia, Antifón, Lysias (459-379 a. d. C.) e Iseo;

en Roma, Catón, Craso, Marco Antonio, Hortensio, Cicerón, Quintiliano (42-118 d. C.) y Plinio el joven (61-115). En los tiempos modernos pueden citarse Dupin (1783-1865), Bérriyer y Lachaud, en Francia; Jovellanos (1744-1811) y Meléndez Valdés, en España; y otros muchos que sería prolijo enumerar, o que hemos mencionado ya al ocuparnos de los oradores políticos.

Lección LXV.

Géneros oratorios. -Oratoria académica. -Su concepto. -Su carácter especial. -Sus condiciones. -Sus diferentes clases. -Su desarrollo histórico.

El último de los géneros oratorios puede considerarse como una transición a la Didáctica. Con efecto, la Oratoria académica (218), cuyo objeto es exponer la verdad, discutir las opiniones científicas, y ensalzar las glorias y grandezas de la Ciencia y del Arte, no es en la mayoría de sus formas otra cosa que una manifestación oral de la Ciencia. No hay en ella el anhelo de obtener un resultado práctico inmediato, de conseguir el triunfo de un propósito determinado, de influir directamente en la voluntad y en los actos de los hombres. Sin duda que en término lejano, a esto se encamina, exponiendo y sustentando principios que a la larga se convierten en hechos; pero esto entra también en los propósitos de la Didáctica, y no puede confundirse con el carácter propio del fin oratorio. Del discurso o del debate académico, no resulta en el acto ningún hecho efectivo; la adhesión de los oyentes a la doctrina expuesta por el orador: he aquí el único resultado inmediato que éste puede proponerse.

Por tales motivos, la Oratoria académica es eminentemente didáctica, severa y razonadora, y en ella tienen menos cabida que en los otros géneros los arrebatos de la pasión y las galas de la fantasía. Sin embargo, ciertas composiciones, cuyo objeto no es enteramente didáctico (aunque con la Ciencia se relacione), pueden ostentar estas cualidades, que se hallan también en las polémicas que sobre cuestiones científicas se suscitan en algunos círculos literarios.

En este último caso, la lucha entre las diferentes escuelas puede ser ardiente y apasionada, por tratarse de un triunfo que, si al pronto no produce un resultado inmediato, en el porvenir puede ser de gran trascendencia. Y como las doctrinas científicas, por abstractas que parezcan, se relacionan estrechamente con los más caros afectos e intereses, como en ellas suelen ir envueltos graves problemas religiosos, sociales y políticos, los debates sostenidos entre escuelas opuestas (sobre todo en el campo de las ciencias filosóficas, morales y políticas), pueden ser tan apasionados y ofrecer tanto interés, calor y movimiento, que compitan con los que son propios de la vida política, y en ellos se manifieste la elocuencia en todo su esplendor.

Síguese de aquí que, por más que la influencia de este género no sea tan eficaz e inmediata como la de los restantes, no por eso deja de ejercerla, sobre todo cuando adopta las formas de la polémica, en cuyo caso se establecen entre los oradores y el auditorio relaciones muy

semejantes a las que son propias de la Oratoria política. Y aun la simple exposición de las doctrinas científicas en una cátedra puede ejercer gran influencia en el ánimo de los oyentes, si el orador sabe adornar los principios que expone con las galas de la elocuencia.

Pero aun en estos casos, el orador académico no ha de olvidar que su principal propósito debe ser demostrar la verdad de sus doctrinas, y que no debe sacrificar a los primores del lenguaje la fuerza de los razonamientos y la severidad de la exposición didáctica. Si en otros géneros el orador se cuida, ante todo, de persuadir y conmover, en éste han de cifrarse sus esfuerzos en convencer, no olvidándose nunca de que la solidez de las pruebas, el orden de la exposición y la claridad del lenguaje, son las condiciones fundamentales de este género de discursos.

Dentro de estos límites, permitido ha de serle buscar también el efecto estético y exponer con calor, elegancia y brillantez su pensamiento, siempre que el asunto lo consienta o lo requieran las circunstancias; pues tampoco se ha de pensar que la Ciencia y el Arte son cosas incompatibles y que la primera no puede adornarse con las galas del segundo. Lejos de eso, pocos servicios pueden prestarse a la Ciencia, tan estimables como el de hacerla atractiva, difundirla entre los indoctos, y llevar sus luminosas verdades a todas las inteligencias.

Es de advertir que en este género oratorio es muy frecuente que los discursos sean leídos, lo cual les priva fácilmente de la mejor parte de su efecto, y los asimila a los trabajos puramente didácticos; pues, como hemos dicho, la verdadera manifestación de la elocuencia es la improvisación. En tales casos, el orador está muy expuesto a hacer una fría disertación retórica, en lugar de un verdadero y elocuente discurso.

En la Oratoria académica se comprenden las siguientes clases de composiciones:

1^a. Discursos pronunciados en los debates de los centros científicos y literarios (Academias, Ateneos, etc.). Versan estos discursos, no sólo sobre puntos teóricos, sino sobre cuestiones de carácter práctico, y se asimilan, como antes hemos dicho, a los políticos, de cuyo calor y apasionamiento suelen participar; siendo por tanto, la manifestación más oratoria y menos didáctica de este género.

2^a. Discursos pronunciados (y casi siempre leídos) en las solemnidades científicas, literarias, etc. Ocupan estos trabajos un término medio entre la rigurosa exposición didáctica y el discurso propiamente dicho. Son disertaciones sobre temas concretos, en que puede campar la elocuencia del orador y hallar cabida todo género de elementos artísticos, pero siempre con cierta entonación severa y sin apasionamientos ni violencias. Cuando a uno de estos discursos se contesta con otro (como sucede en las recepciones académicas), puede haber en ellos un tono polémico, tranquilo y mesurado por supuesto. En este grupo pueden comprenderse los discursos de recepción de los académicos, las tesis doctorales universitarias, los discursos de apertura de los establecimientos de enseñanza, centros científicos y literarios, tribunales, etc., los elogios de personas célebres en ciencias, artes y letras (muy semejantes a los panegíricos religiosos y muy susceptibles de galas oratorias), y en general cuantos discursos se pronuncian en las grandes solemnidades científicas, artísticas, literarias, industriales; en

suma, en cuantas se refieren a las diversas manifestaciones solemnes de la actividad humana, excepto las religiosas y políticas.

3ª. Conferencias y explicaciones dadas en los diferentes centros de enseñanza. Esta es la manifestación más didáctica de este género oratorio. En estos trabajos todo debe sacrificarse al rigor científico; la pasión no ha de tener entrada en ellos; y el sentimiento y la fantasía han de someterse a las exigencias de la enseñanza. Cabe, sin embargo, que estas composiciones sean elocuentes y bellas; pero no cumplirá ciertamente su deber el profesor que a las galas de la Oratoria sacrifique las necesidades de la Ciencia (219).

Inútil es decir que las condiciones de todos estos discursos varían según el carácter del auditorio y las circunstancias en que se pronuncian. Así, los debates de una asociación científica o literaria libre, son más animados y tumultuosos, por regla general, que los de las corporaciones oficiales. Los discursos pronunciados en las solemnidades literarias varían según el carácter de la solemnidad, el del orador y el del auditorio; no siendo igual el tono de un discurso académico y el de una tesis doctoral, por ejemplo. En las mismas explicaciones de cátedra se observa otro tanto, pues no es idéntico el lenguaje del que regenta una clase de niños y el del que se dirige a adultos, ni son iguales las conferencias de un Ateneo, las de una Universidad y las de un establecimiento de enseñanza popular. Acomodarse al grado de inteligencia y cultura del auditorio, al carácter del sitio en que habla y a la significación de la solemnidad en que toma parte, son obligaciones del orador académico que, como todos, nunca debe olvidarse de la oportunidad.

En la Oratoria académica no caben formas populares. Es un género puramente erudito, que sólo se desarrolla donde la vida intelectual es muy rica y la Ciencia está organizada en poderosas instituciones. Así es que sólo en pueblos muy civilizados existe este género.

Para citar los nombres de los que en él se han distinguido, nos sería preciso enumerar la mayor parte de los grandes pensadores de todos los tiempos, tarea tan difícil como enojosa. Renunciamos, pues, a emprenderla y nos limitamos a indicar que la Oratoria académica fue muy cultivada en Grecia y Roma por los sofistas y retóricos, que de ella hacían una profesión y tenían establecidas escuelas con este objeto. Isócrates (436-334), se distinguió en este género entre los griegos, y entre los romanos Marco Anneo Séneca (58 a. d. C. 32 d. C.), Quintiliano y Plinio el joven. En los tiempos modernos han brillado en este género muchos y muy notables oradores que sería prolijo enumerar.

Sección tercera

La didáctica.

Lección LXVI.

Concepto de la Didáctica. -Sus relaciones con los demás géneros literarios. -Su valor artístico. -Sus relaciones con la Ciencia. -Manera especial con que son consideradas las obras didácticas por la crítica literaria. -Condiciones de la Didáctica. -Cualidades especiales del lenguaje didáctico. -División de la Didáctica. -Su desarrollo histórico.

La Didáctica es, como la Oratoria, un arte bello-útil, que proponiéndose la satisfacción de una necesidad del espíritu humano (la indagación y comunicación de la verdad), y no la mera realización de la belleza, no tiene propia finalidad; siendo, por el contrario, su fin extraño al Arte, el cual se convierte en este género en medio para el cumplimiento del fin científico. La Didáctica es, con efecto, la exposición artística de la verdad por medio de la palabra escrita.

Siendo evidentes las diferencias que separan de la Poesía a este género literario, es inútil mostrarlas; en cambio, debemos señalar las que lo distinguen de la Oratoria, con la cual tiene no pocas afinidades.

Tienen de común la Oratoria y la Didáctica el carecer de propia finalidad artística y el servirse del lenguaje prosaico; pero se diferencian: 1°. En que la Didáctica no emplea la palabra hablada; 2°. En que se limita a la exposición de las verdades científicas; 3°. En que no se propone un fin práctico inmediato; 4°. En que por regla general se dirige exclusivamente a la inteligencia, trata sólo de convencer, y no de conmover y persuadir, y no ejerce influencia directa en la voluntad; 5°. En que la producción de la belleza es en ella un fin muy secundario, de que con frecuencia prescinde, y no un elemento importante como en la Oratoria; 6°. En que no hay en ella verdadera concepción estética; 7°. En que sus elementos artísticos residen únicamente, por lo general, en su forma exterior.

La composición oratoria es una obra de arte, no sólo por su forma exterior, sino por la interna. Si no crea, como la Poesía, verdaderas formas imaginativas, cuando menos en la estructura de sus producciones, en los recursos de que se sirve, en la importancia que da a los elementos estéticos, la Oratoria aventaja a la Didáctica. Al fin extra-artístico que se propone, acompaña siempre el fin estético, y la producción de la belleza interesa en alto grado al orador. Nada de esto sucede en la Didáctica. La forma interna de sus obras no es estética, y si lo es por ventura, resulta así en la mayoría de los casos, porque el asunto lo lleve consigo, mas no porque de ello se cuide el escritor. Conténtase éste casi siempre con que la forma exterior de su trabajo (el estilo y el lenguaje) posean condiciones artísticas, y en caso necesario no vacila en sacrificar este requisito a las exigencias del pensamiento científico.

Es, pues, la Didáctica el menos artístico de todos los géneros literarios, toda vez que sólo en su forma exterior realiza la belleza (220); pero cabe, sin embargo, dentro del Arte literario como género que produce lo bello, siquiera sea secundaria y accidentalmente. Importa tener en cuenta, no obstante, que las composiciones didácticas que no cumplan esta condición, no pueden ser consideradas como literarias, y que, por consiguiente, no entran en la literatura todas las manifestaciones escritas del pensamiento humano, sino únicamente las que ostenten formas exteriores dignas de llamarse bellas. Un tratado de matemáticas, por ejemplo, no puede incluirse entre las obras literarias.

Infiérese fácilmente de todo lo expuesto, que la Didáctica está íntimamente relacionada con la Ciencia, aunque de ella esencialmente se distinga, como también del arte científico.

En toda obra científica deben distinguirse dos cosas: el fondo y la forma externa que pertenecen a la Ciencia y la forma exterior que

corresponde a la Literatura. La obra científica es la exposición de un sistema de conocimientos verdaderos y ciertos, hallados mediante libre y metódica indagación y desarrollados según un plan formado artísticamente. El arte de desenvolver metódicamente y según principios racionales todo el sistema de conocimientos que constituye la Ciencia, es lo que se llama arte interno científico, derivación del arte de pensar y conocer, que es una de las partes de la Lógica, en la cual deben ser expuestos los principios del arte científico. Pero la obra científica es formada para comunicar y enseñar la Ciencia a los hombres, y como el único medio de comunicarse éstos entre sí es la palabra, las verdades que constituyen el fondo de la Ciencia han de expresarse sensiblemente por medio de la palabra, siendo esta expresión la Didáctica. Este arte de expresar en la palabra la verdad científica se liga íntimamente y subordina al arte científico, cuya encarnación es por decirlo así, correspondiendo al metódico desarrollo del contenido de la Ciencia su información también metódica, y en lo posible bella, en la palabra, y viniendo a ser, por tanto, la Didáctica, la forma del arte científico, la forma exterior de la Ciencia.

Por consiguiente, el fondo de la obra didáctica es el sistema de conocimientos que constituyen la Ciencia a que se refiere; su forma interna es la construcción metódica debida al arte científico; y sólo su forma exterior (estilo y lenguaje) es lo que hay de literario en ella. Literariamente considerada, es la Didáctica, por tanto, una mera forma exterior, una simple vestidura estética de la Ciencia, un medio que ésta emplea para difundirse entre los hombres.

De lo dicho se deduce fácilmente el carácter con que debemos tratar aquí las obras científicas. Siendo su fondo ajeno a nuestro fin, sólo nos ocuparemos de su forma exterior, de su expresión en la palabra. De este carácter especial con que a nuestros ojos han de aparecer las obras científicas, resulta que para el literato estas obras valen sólo bajo su aspecto exterior y formal, no bajo el aspecto científico, pareciéndole superior (literariamente hablando) una obra científica de todo punto falsa en sus principios, pero bien escrita, a otra que científicamente la aventaje, pero que en su estilo y lenguaje sea defectuosa; así, por ejemplo, para el crítico filósofo Kant es superior a Cicerón, pero para el crítico literato Cicerón supera a Kant.

Fácil es ahora señalar las condiciones de las obras didácticas. Las formas propias de toda composición de este género son la exposición, la narración, la descripción y alguna vez la forma dialogada y la epistolar, excluyéndose las formas indirectas (símbolos, alegorías, ficciones novelescas) que sólo se toleran en las obras didácticas populares. La exposición es la forma más generalmente usada en estas composiciones, siendo la narración propia de las obras históricas, la descripción, de las obras dedicadas a exponer ciencias naturales y el diálogo, y la forma epistolar, de las ciencias morales, de la crítica, etc.

La fantasía goza de bien escasa libertad en la Didáctica. Como quiera que la verdad es la primera e inexcusable condición de toda obra didáctica, las ficciones poéticas están excluidas de este género y apenas son toleradas en algunas obras de carácter popular. Puede decirse, por tanto, que la fantasía creadora no existe en la Didáctica. En cambio la

fantasía reproductiva y la schematica (221), representan en ella un gran papel, sobre todo esta última, pero una y otra absolutamente subordinadas a la razón y sujetas a las exigencias del pensamiento científico.

A igual ley se somete el estilo. Severo y majestuoso, rara vez florido, casi nunca poético, ni puede reflejar tan vivamente como en la Poesía la individualidad del escritor, ni le son permitidas las galas que en aquel género reviste. El estilo severo es el más propio de las obras didácticas, sobre todo de las que se consagran a la exposición de ciencias filosóficas, jurídicas, experimentales, etc. El estilo compuesto puede emplearse en las obras religiosas, políticas, morales, en la exposición de la ciencia literaria, y sobre todo en la Historia, en la que puede tener cabida, mantenido por supuesto en justos límites, el estilo florido, que también suele ser empleado en las obras de carácter popular.

El lenguaje se somete a las mismas exigencias. El lenguaje puramente literario es el verdadero lenguaje didáctico; el lenguaje poético rara vez es admisible en este género. Las formas indirectas de expresión, las figuras, los tropos, las licencias poéticas, son galas casi enteramente excluidas de la Didáctica. Solamente en la Historia pueden permitirse estas bellas formas del lenguaje (excepto la versificación), siempre que de ellas no se abuse. En los demás géneros una imagen, una metáfora, no son admitidas sino

por vía de ejemplo. Las condiciones esenciales del lenguaje didáctico son la claridad, la propiedad y la corrección: claridad para que el pensamiento científico sea fácilmente comprendido; propiedad rigurosa en el vocablo y en la frase, que han de reducirse a ser expresión exactísima de los conceptos juicios y razonamientos en que se exprese el fondo de la Ciencia; corrección extremada, porque no pocas veces la incorrección del lenguaje da al pensamiento una oscuridad que realmente no tiene.

Hay en el lenguaje didáctico un elemento que le es peculiar y que no aparece en el poético: el tecnicismo, esto es, el empleo de vocablos y giros especiales, exigidos por el pensamiento científico. Efectivamente, siendo el lenguaje expresión de todo nuestro ser y por tanto, de todos los fines de nuestra vida, contiene en su unidad multitud de lenguajes especiales (técnicos), apropiados a cada fin, entre los que figura el lenguaje de la Ciencia. Apareciendo en el desarrollo del pensamiento científico conceptos nuevos o al menos poco conocidos, y habiendo de ser expresados con palabras, suele suceder que en el lenguaje común no hay vocablo que propiamente los exprese, siendo necesario por tanto inventar un vocablo nuevo, un término técnico. Mas como la libertad en la admisión de estos términos puede dar lugar a muchos abusos que corrompan el lenguaje y perjudiquen a la conservación del carácter propio de cada idioma, conviene amoldarse en este punto a las siguientes reglas:

1ª. Sólo puede adoptarse un término técnico nuevo cuando en el lenguaje común no haya palabra alguna que pueda expresar el concepto científico que el nuevo término significa.

2ª. Todo vocablo nuevo de carácter técnico ha de ser formado con raíces propias del idioma hablado por el escritor que le quiere introducir, o al menos de la lengua madre de este idioma o de alguna de sus afines; pero jamás de lenguas enteramente extrañas, pertenecientes a tronco filológico distinto.

3ª. Cuando el pensamiento científico no sólo exija la admisión de nuevos vocablos, sino de nuevos giros, además de ser indispensable comprobar la necesidad absoluta de esta innovación, los giros nuevos se formarán con estricta sujeción a las leyes sintáxicas de la gramática general y a las que sean peculiares a la gramática de la lengua nacional. Bajo ningún pretexto podrá jamás el escritor didáctico infringir las leyes sintáxicas de su idioma patrio.

Tales son en suma las condiciones de la Didáctica. Réstanos ahora clasificar las obras pertenecientes a ella, siquiera no pueda afirmarse con verdad que lleguen a constituir géneros como en la Poesía. La razón es obvia. Los géneros poéticos se determinan por el fondo y por la forma y como el fondo de las obras didácticas es extraño al Arte literario, toda base de clasificación se refiere más o menos directamente a la forma y no puede dar lugar a la formación de verdaderos géneros.

Las obras didácticas pueden clasificarse atendiendo a tres puntos de vista diferente: a su asunto, al carácter de la exposición y a su extensión. Por razón del asunto se dividen en obras históricas y obras teológicas, filosóficas, políticas, morales, de ciencias físicas, etc.; por razón del carácter de la exposición en obras fundamentales y obras populares; y por razón de la extensión en obras elementales y obras magistrales. Consideremos separadamente estas clasificaciones.

La clasificación por razón del asunto, bajo el punto de vista científico es absurda, pero no bajo el literario, y aunque parece fundarse en el fondo de las obras didácticas, atiende más bien a la forma literaria especial que da a éstas el género de ciencias sobre que versan.

Efectivamente, por razones que más adelante tendremos ocasión de exponer, las obras históricas revisten caracteres literarios especialísimos que las distinguen de todas las restantes obras didácticas, hasta el punto de haber sido consideradas por muchos escritores como género literario distinto de la Didáctica e intermedio entre ella y la Poesía. Por el contrario, las obras destinadas a exponer todas las restantes ciencias, con ser tan diversas bajo el aspecto científico, son tan semejantes, literariamente consideradas, que fácilmente pueden reducirse a un solo grupo, siendo casi imposible formar con ellas géneros distintos, según parece exigirlo la clasificación que de las ciencias se hace. Literariamente hablando, entre un capítulo de Tucídides y otro de Aristóteles hay una diferencia mucho mayor que la que puede haber entre uno de Aristóteles y otro de Hipócrates, con ser tan diferentes las obras de ambos autores bajo el aspecto científico.

Las dos divisiones restantes tienen en realidad un miembro común. Las obras fundamentales y las obras magistrales son enteramente lo mismo aunque bajo dos aspectos diferentes. Obra fundamental (con relación al carácter de la exposición) o magistral (con relación a la extensión) es aquella en que la Ciencia se expone en toda su extensión y profundidad y que se dedica a hombres ya versados en ella. En estas obras las formas literarias son rigurosamente didácticas. La severidad del estilo y la precisión del lenguaje, que ha de someterse estrictamente al pensamiento, son inescusables en ellas.

Los otros miembros de estas divisiones son muy diferentes. La obra elemental es rigurosamente científica, pero se distingue de la magistral

en que, dedicada a la enseñanza de los que aspiran a la Ciencia no puede ser tan extensa ni profunda como aquélla. Las obras elementales difieren en extensión y profundidad según los grados de enseñanza a que se dedican, y por esta misma razón varían sus condiciones literarias. Las obras dedicadas a la enseñanza primaria y secundaria deben ser más amenas que las que se dedican a la enseñanza superior, porque para enseñar al niño hay que dirigirse a su fantasía más que a su razón. En toda obra elemental se exige una gran claridad en el lenguaje y un riguroso método en la exposición. Por último, las obras populares son las que tienen por objeto proporcionar instrucción a las personas que sin dedicarse a la ciencia aspiran a ser cultas, v. g. los hombres de mundo, el pueblo, las mujeres, etc. Por esta razón son en ellas menores las exigencias científicas y cabe mayor variedad en sus formas de exposición y en su estilo y lenguaje, que hasta pueden ser poéticos.

Como es natural, la Didáctica se ha desarrollado al par que la Ciencia, y su historia es la misma de ésta. Confundida con la Poesía y la Religión en sus comienzos, se ha ido luego separando de ellas hasta recabar su completa independencia, alcanzando su mayor grado de esplendor allí donde a la cultura científica se ha unido una gran cultura literaria. Bajo este concepto, pocos escritores didácticos compiten en méritos literarios con los griegos y romanos. En los tiempos modernos la Didáctica ha perdido en condiciones artísticas tanto como ha ganado en valor científico. Este género, como la Oratoria, requiere para desarrollarse cumplidamente condiciones legales y sociales que aseguren y garanticen la más amplia libertad del pensamiento.

Lección LXVII.

Géneros didácticos. -La Historia. -Su concepto. -Sus caracteres y condiciones literarias. -De los diversos géneros históricos bajo el punto de vista literario. -Reseña de los historiadores más importantes.

La Historia forma por sí sola un género didáctico, a causa de las diferencias que bajo el punto de vista literario la separan de los restantes, y hacen de ella el más artístico y poético de todos. Considerada como ciencia, es el sistema de conocimientos verdaderos y ciertos que el hombre puede poseer acerca de los hechos realizados por la humanidad en el tiempo y en el espacio (222); considerada como género literario, es la exacta, animada, interesante y bella narración de dichos hechos. De este concepto de la Historia se deducen sin esfuerzo sus condiciones y su carácter especial dentro de la Literatura.

En efecto, trazando la Historia el cuadro inmenso y variadísimo de los hechos realizados por la humanidad, pintando el vasto e interesante drama que viene representando el hombre sobre la tierra, es realmente un género que tiene mucho de épico y de dramático, y que por multitud de razones se asemeja a la Poesía. La Historia es la Dramática real, como la Dramática es la Historia ficticia: y tiene muchas afinidades con la Novela, que es en lo imaginario lo que ella en lo real. De aquí que en su exposición quepan grande interés, animación, vida y movimiento; de aquí también que su estilo y lenguaje, sin perder la severa grandeza del género

didáctico, gocen de mayor libertad que en otros géneros y puedan adornarse con las galas poéticas, sin apartarse por ello de las exigencias científicas. En la animada y viva narración de los grandes hechos históricos; en la pintura del carácter de las grandes figuras que aparecen en la historia; en la descripción de las costumbres de los pueblos, y de los lugares en que los hechos se han realizado; en los juicios y observaciones que al historiador sugieren los hechos mismos, -cabén sin duda todo género de bellezas literarias.

Aquel arte interno científico de que nos hemos ocupado anteriormente, representa en la Historia un papel importantísimo e influye no poco en sus condiciones artísticas externas. Exponer metódica, sistemática y bellamente los hechos históricos; dar unidad a su variedad extraordinaria; atender en su enlace a la vez a la relación de lugar y tiempo y a la de causalidad y analogía; distinguir cuidadosamente, sin separarlos por completo, los hechos tocantes a las diversas esferas y fines de la vida, es tarea difícil y penosa, que una vez desempeñada con éxito, da a esta ciencia condiciones tales de belleza y atractivo, y tan decisivamente influye en sus buenas condiciones literarias, que fácilmente la convierte en uno de los más bellos y deleitables géneros literarios, sin dejar por eso de ser una de las ciencias más profundas, más importantes y más fecundas en aplicaciones para la vida.

Pero si por estas y otras razones la Historia se aproxima a la Poesía, distínguese de ella esencialmente por la ausencia de toda creación ideal, de toda ficción. Si la fantasía reproductiva tiene gran intervención en este género, la fantasía creadora es tan ajena a él como a cualquier otro género didáctico. Por esta causa son dignos de censura los historiadores antiguos, que con el objeto de pintar con vivos colores el carácter de los personajes históricos, no vacilaban en atribuirles arengas o discursos, acomodados en lo posible a su carácter, pero enteramente inventados por el historiador. Siquiera estas arengas diesen gran belleza a las narraciones, deben ser excluidas de la Historia, cuya primera o inexcusable condición es la verdad. Si la Historia no fuera más que un género literario, podrían tolerarse en ella estas libertades, pero es una ciencia y en la Ciencia no puede tener cabida la ficción.

Las formas más propias de la exposición histórica son la narración y la descripción. La narración es la que predomina, pero la descripción se emplea para pintar los caracteres, retratar las costumbres y describir los lugares en que los hechos se realizan. La exposición se usa también cuando a la narración de los hechos políticos acompaña la historia de las ideas y de las instituciones (historia de la Ciencia, del Arte, de la Religión); siendo necesario emplearla al ocuparse, por ejemplo, de sistemas filosóficos, producciones literarias, sistemas teológicos, etc., y también al juzgar los hechos y mostrar sus causas y consecuencias.

El estilo histórico, sin dejar de ser didáctico, esto es, severo, grave y elevado, puede ser vivo y animado en la narración, enérgico y nervioso en los retratos de los personajes y en las máximas y juicios de carácter moral sobre los hechos, profundo en las consideraciones filosóficas y galano y pintoresco en las descripciones. El lenguaje, sin perder tampoco las condiciones didácticas, puede ser florido y hasta poético, y siempre elegante, correcto y armonioso. Las imágenes y figuras

poéticas pueden admitirse, a condición de que no se abuse de ellas (223).

Las divisiones que suelen hacerse de la Historia deben ser consideradas aquí, solamente bajo el punto de vista literario. Estas divisiones se fundan: o en la extensión de la narración, o en los órdenes de hechos que en ella se consideran, o en la manera de considerarlos.

Por razón de la extensión se divide la Historia en general (224), particular e individual. Es general cuando se ocupa de todos los hechos realizados en todos los tiempos y lugares por la humanidad; particular cuando se ocupa de los hechos realizados en una sola época (historia antigua, media, moderna), o por una sola raza, nación, provincia o municipio, en una época o en todas (historia etnográfica, nacional, provincial y local); e individual cuando trata de un sólo hecho (monografía) o refiere los hechos de una persona (biografía) (225). Por razón de los órdenes de hechos que se consideran, la Historia puede ser externa o política, e interna. Es externa o política cuando expone los hechos exteriores realizados en el espacio y principalmente tocantes al fin político, como guerras, conquistas, revoluciones, etc., y es interna cuando expone más bien la historia de las ideas y se ocupa de otros fines distintos de la política, como la Ciencia, la Religión, el Arte, la Moral, etc. Por razón del modo de considerar los hechos se divide la Historia en narrativa, descriptiva, pragmática y filosófica. La historia narrativa se limita a exponer los hechos en su orden cronológico, sin investigar sus causas ni estudiar sus consecuencias, sin indagar la ley que los rige ni tratar de juzgarlos. La historia descriptiva tiende principalmente a deleitar la imaginación, esmerándose en la descripción pintoresca de los hechos, descendiendo a los detalles más minuciosos y mezclando con la narración todo género de episodios semi-novelescos y de carácter anecdótico. La historia pragmática considera las causas, consecuencias y enlace de los hechos, procurando deducir de ellos enseñanzas prácticas de carácter moral y político. Finalmente, la historia filosófica considera los hechos internos y externos en todas sus relaciones, indaga sus causas y efectos y se remonta a las leyes biológicas universales a que obedecen y que en ellos se manifiestan. La historia filosófica varía en sus procedimientos, según las diferentes escuelas históricas. Unas, en efecto, dando gran importancia a los hechos, quieren inducir de su estudio, mediante la generalización, las leyes que los rigen (escuela histórica). Otras, trazando a priori por un procedimiento filosófico la ley histórica, deducen de ella los hechos (escuela filosófica). Otras, en fin, sostienen que estudiando el hecho en todas sus relaciones y previo el conocimiento a priori de la ley biológica, ésta debe hallarse como mostrada y revelada en el hecho mismo, sin que del hecho se abstraiga la ley, ni de la ley se deduzca forzosamente el hecho (escuela filosófico-histórica o armónica).

Estos diversos géneros influyen bastante en las condiciones literarias de la Historia. La división por razón de la extensión no tiene para nosotros importancia, pues el estilo y lenguaje de la Historia son iguales en la historia general, o particular, modificándose solamente en las monografías y biografías, generalmente más vivas, animadas y pintorescas. La división por causa de los órdenes de hechos considerados, influye más en la forma, porque el mayor movimiento o interés de los hechos políticos abre a las galas del estilo y lenguaje un campo más ancho

que el que pueden ofrecerles las exposiciones metódicas de sistemas filosóficos, descubrimientos científicos, etc.

Mayor importancia tiene la división por razón del modo de considerar los hechos. Con efecto, la historia narrativa es necesariamente más seca, descarnada y fría que la descriptiva, cuyo estilo y lenguaje pueden ser bellísimos y poéticos. La historia pragmática a su vez es generalmente superior, bajo el aspecto literario, a la filosófica, que es más profunda, y por tanto más severa. De aquí resulta que los grandes modelos literarios que hallamos en este género, pertenecen casi siempre a la historia descriptiva y a la pragmática y pocas veces a la filosófica. Si científicamente la Historia ha ganado inmenso valor con la aparición de las escuelas filosófico-históricas, literariamente ha perdido mucho, y fuerza es reconocer que si progresa como ciencia, decae de día en día como género literario.

El género histórico es sumamente antiguo. Todos los pueblos de alguna cultura han consignado por escrito sus hechos importantes. En sus orígenes, la Historia se confunde con la Poesía y con la fábula, y se conserva y trasmite por la tradición oral. Más tarde, los cuerpos sacerdotales la escriben en las formas rudimentarias de efemérides, anales y crónicas, o de ello se encargan funcionarios especiales al servicio de los reyes. En algunos pueblos, la Historia no pasa de este estado; en los más cultos va perfeccionándose sucesivamente y recorriendo diversos grados, desde la historia narrativa y pintoresca, mezclada con fábulas y leyendas, hasta la historia crítica y filosófica de nuestros días. Grecia y Roma son los pueblos que más y mejor han cultivado este género en la antigüedad. En nuestros días, elevada a la categoría de verdadera ciencia, pero algo decaída como producción literaria, la Historia se cultiva en todos los pueblos cultos, y señaladamente en Alemania, Inglaterra y Francia.

Los pueblos del Oriente han legado a la humanidad diferentes obras históricas.

Tales son los libros históricos de la Biblia, los Anales de los chinos, varias crónicas de los indios, las obras del sacerdote egipcio Manethon, del fenicio Sanconiaton y del caldeo Beroso, y los numerosos trabajos históricos de los árabes.

En Grecia aparece la Historia completamente formada ya, con tendencias pragmáticas y descriptivas y con más condiciones literarias que científicas. Los principales historiadores griegos son Herodoto de Halicarnaso (484-506 a. d. C.), Tucídides (471-395), Jenofonte (445-355), Polibio (205-134 a. C.) y Plutarco, cuyas Vídas de los varones ilustres son la colección de biografías más notable que se conoce. Merecen también mencionarse, aunque son muy inferiores a éstos, Diónisio de Halicarnaso, Diodoro de Sicilia, el judío helenista Josefo (37-95 d. C.), Apiano, Dion Casio, y Diógenes Laercio.

Menos literatos y más políticos y moralistas que los griegos son los historiadores latinos. Los más ilustres son César, Salustio (86-36 a. d. C.), Tito Livio (59 a. d. C.-18 d. C.), y Tácito. Entre los de segundo y tercer orden merecen mención Cornelio Nepote, Trogo Pompeyo, Floro, Velejo Patérculo (19-31 d. C.), Valerio Máximo, Quinto Curcio, Suetonio, Aurelio Víctor, Eutropio y Amiano Marcelino.

Los primeros escritores cristianos cultivaron la Historia con especial aplicación al fin religioso, distinguiéndose entre ellos Paulo Orosio y San Agustín, que en su célebre Ciudad de Dios hizo un notable ensayo de filosofía de la historia.

En la Edad Media cayó la Historia en la mayor postración. Refugiada como todas las ciencias en los monasterios, redújose a mera crónica o narración sencilla de los hechos, enlazados simplemente por su orden cronológico. Lentamente fue levantándose de este estado y adquiriendo formas superiores hasta que el Renacimiento la devolvió su antiguo esplendor, gracias al hallazgo de los antiguos modelos clásicos.

Entre el gran número de cronistas de aquella Edad merecen citarse: en Francia San Gregorio de Tours (539-593), Villehardouin (1160-1213), Joinville (1223-1317), Froissart (1337-1410), y Commines (1445-1509); en Alemania Lamberto de Aschafemburgo, y Oton de Freisingen; en Inglaterra Beda el venerable (673-735); en Italia Dino Compagni y Villani (1310-1348); y en España el rey Don Alfonso el Sabio, los reyes de Aragón Don Jaime I el Conquistador y Don Pedro IV el Ceremonioso, el Arzobispo Don Rodrigo, Pero López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán, Alonso de Palencia, el cura de los Palacios, Mosén Diego de Valera, Hernando del Pulgar y otros menos importantes.

Después del Renacimiento y hasta llegar a la Revolución francesa, la Historia vuelve a tomar el carácter que distinguía a los historiadores clásicos, siendo por lo general pragmática. Sin embargo, la historia filosófica y la Filosofía de la historia, se anuncian con Bossuet, Voltaire, Vico (1668-1744) y Herder (1744-1803).

En Francia se distinguen en esta época De Thou (1553-1617), Brantome (1540-1614), Mezeray (1610-1683), Saint-Réal (1639-1692), Rollin (1661-1741) Vertot (1655-1735), Voltaire y Anquetil (1729-1808).

Son notables en Inglaterra Raleigh (1552-1618), que escribió la primera historia universal en lengua vulgar, Hume (1711-1776), Robertson (1721-1799), Gibbon (1738-1794) y Goldsmith.

En Alemania se distinguieron en el siglo XVIII Schmidt (1736-1794), que fue autor de la primera historia de aquel país, Schloezer (1737-1809), Schroekh (1733-1808) y Juan de Muller (1752-1809).

En Italia merecen mención Maquiavelo (1460-1527), Guicciardini (1493-1532), Dávila, el cardenal Pallavicini, Fray Paolo Sarpi (1552-1623) historiador del concilio de Trento, Muratori (1672-1750) y Giannone (1676-1735).

En esta época se distinguieron en España Fray Antonio de Guevara, Florian de Ocampo (m. 1555), Ambrosio de Morales (1513-1591), Zurita (1512-1580), el padre Mariana (1536-1623), que es el más notable de todos, Sandoval, Hurtado de Mendoza, Garibay, Moncada, (1586-1635), Melo (1611-1667), Coloma (1573-1637), Cabrera de Córdoba, Ávila, Luis del Marmol, Oviedo (1478-1557), López de Gomara, Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), Solís (1610-1686), Sepúlveda, Blancas, Bernardino de Mendoza, el marqués de San Felipe (m. 1726), el padre Florez y Masdeu.

Después de la Revolución francesa la Historia ha adquirido un gran desarrollo, merced al perfeccionamiento de sus ciencias auxiliares (cronología, geografía, arqueología, etc.), y al gran desenvolvimiento de la crítica. Aunque conservándose las formas pragmática y descriptiva, va

en aumento la filosófica, sobre todo después de la aparición de los modernos sistemas filosóficos alemanes y de los trabajos hechos sobre Filosofía de la historia por muchos eminentes pensadores, entre los que sobresalen Hegel (1770-1831) y Krause (1781-1832).

Alemania, Inglaterra y Francia son los países en que mejor se cultiva la Historia en nuestros días, sobre todo los dos primeros.

Los historiadores modernos más notables que nos presenta la Alemania, son Niebuhr (1776-1831), Schlosser (1776-1861), Ranke, Schiller, Heeren (1760-1842), Raumer, Moomsem, Curtius, Duncker, Weber, Hauser (1818-1867), Gervinus (1805-1871), Droysen, Sybel y otros de mucha importancia.

En Inglaterra deben citarse, Turner (1768-1847), Lingard (1769-1851), Hallam (1778-1859), Macaulay (1800-1859), uno de los más notables historiadores modernos, Carlyle, Grote (1794-1871) y Buckle.

En los Estados-Unidos son dignos de mención Prescott (1796-1859), Washington Irving (1783-1859), Bancroft y Motley.

En Francia se han distinguido Guizot (1787-1874), Thiers, Barante (1782~1866), los hermanos Thierry, (Agustín, 1795-1856, y Amadeo, 1787-1873), Sismondi (1773-1842), Michelet (1798-1873), Lamartine, Luis Blanc, Enrique Martin, Mignet, Ségur (1780-1873), Capectigue y otros de menos importancia.

Pueden citarse en Bélgica Laurent, en Portugal Herculano y en Italia Botta (1766-1837), Micali (1780-1844), Coletta (1773-1831), César Cantú, Amasi, Vanucci, Fariní, Ranalli, Romanin, Ricotti y otros muy dignos de estimación.

Finalmente, España cuenta en este siglo con historiadores muy distinguidos, entre ellos Quintana, el conde de Toreno, Lafuente, el marqués de Pidal, Alcalá Galiano, Cavanilles y Ferrer del Río.

Lección LXVIII.

Géneros didácticos. -Consideraciones generales sobre las composiciones didácticas que no son históricas. -Enumeración de las más importantes. -Obras teológicas y místicas, morales, sociales, jurídicas y políticas, obras filosóficas, obras que versan sobre ciencias naturales, trabajos sobre arte y literatura, colecciones de cartas, artículos periodísticos, y otros géneros diversos de composiciones didácticas de carácter literario.

Obedeciendo a las razones indicadas anteriormente, reunimos en un sólo grupo todas las obras destinadas a exponer las ciencias filosóficas, teológicas, morales y políticas, sociales, físicas, naturales, etc. En todas ellas, excepto en las que tienen carácter popular y en algunas que sin tenerlo pueden poseer condiciones literarias bellas, el elemento artístico se subordina en absoluto al científico.

La forma expositiva es la más comunmente empleada en estas obras, si bien a veces se usa la descriptiva (en las ciencias naturales sobre todo) y aún la dialogada y epistolar.

El estilo en estas obras es casi siempre severo y el lenguaje suelo no tener condición alguna poética: la claridad y la corrección son las únicas cualidades que en él se exigen.

Varían, sin embargo, estas condiciones según el diverso carácter de

las ciencias. Al paso que en la Filosofía, en la Física, y en general en casi todas las ciencias naturales, es punto menos que imposible emplear formas literarias bellas, en las obras teológicas y místicas, en los tratados morales, en las obras políticas, sociales, económicas, en la crítica artística y literaria y en algunas partes de las ciencias naturales caben más libertad y mayor belleza en el estilo y el lenguaje (226). Estas condiciones existen siempre en las obras de carácter popular. La elocuencia y la poesía pueden aparecer fácilmente en las obras religiosas y políticas, como lo comprueban los mejores modelos de estos géneros, y otro tanto sucede en los estudios de crítica literaria o artística y en los artículos políticos y literarios de los periódicos y revistas, si bien los primeros suelen adoptar cierto carácter satírico que les hace figurar en la Poesía (sátira en prosa). Esta libertad que en estas obras se advierte es mayor aún en los diálogos y colecciones de cartas de carácter didáctico, donde suelen resplandecer las más relevantes condiciones literarias.

Por todas estas razones son muy escasos los buenos escritores en este género. En parte por los insuperables obstáculos que el carácter de estas obras ofrece al que aspire a ser buen escritor, en parte también por el escaso interés que la mayoría de los científicos suele conceder a la cuestión de forma, es lo cierto que en el inmenso número de escritores didácticos que nos son conocidos, son rarísimos los que bajo el aspecto literario merecen llamar nuestra atención (227).

Sin que sea nuestro ánimo hacer una verdadera clasificación científica (lo cual no serviría para nuestro objeto), enumeraremos a continuación los diversos géneros de composiciones didácticas que no caben dentro del género histórico. Se observará que en esta enumeración no están representadas todas las ciencias, lo cual se explica atendiendo a que excluimos de ella las obras científicas que no pueden tener condiciones literarias, como los tratados de Matemáticas, por ejemplo; pues en tales trabajos, lo más que puede exigírsele al escritor es claridad y corrección en el lenguaje, pero no cualidades estéticas, de todo punto incompatibles con las materias en que se ocupa.

He aquí ahora los géneros a que nos referimos:

1º. Obras teológicas y místicas. -Cuando en este género el escritor se limita a exponer los principios teológicos en rigurosa forma científica, es extremadamente difícil que su obra tenga condiciones artísticas y quepa dentro del Arte Literario. Pero en los tratados místicos no sucede lo mismo, pues, siendo expresión de arrebatados sentimientos y conceptos grandiosos, es posible que en ellos campeen todas las bellezas de la Poesía y las galas de la elocuencia. Otro tanto acontece en las obras religiosas de carácter apologético o polémico, y en general en todas las que no se encierran en la pura exposición metódica del dogma.

Los mejores modelos de este género se hallan en la Teología católica. Los apologistas de los primeros siglos, los Padres de la Iglesia, los grandes teólogos de la Edad Media, los inspirados oradores de la Francia moderna (señaladamente Bossuet, Fénelon y Montalembert), algunos escritores más poetas que teólogos como Chateaubriand y Lammenais (1782-1854), nuestros místicos españoles Ávila, Fray Luis de Granada, Fray

Luis de León, Santa Teresa de Jesús (1513-1582), San Juan de la Cruz, Malón de Chaide, Rivadeneyra, el Padre Luis de la Puente, Zárata, Estella, Venegas, Márquez, Nieremberg, y tantos otros, se han distinguido notablemente en estos trabajos. Por regla general casi todos los grandes escritores de este género han sido también célebres oradores.

2°. Obras morales. -Comprendemos en este género, más que los tratados teóricos de Moral, que en rigor pertenecen a la Filosofía, los estudios morales de carácter práctico en todas sus múltiples manifestaciones, tengan o no sentido religiosa. En estos trabajos, como en los anteriores, puede haber relevantes condiciones artísticas, sobre todo si el escritor pinta con elocuentes frases las bellezas de la virtud y la deformidad del vicio, retrata caracteres, estudia instituciones, censura costumbres o da reglas para la dirección de la vida.

En este género se han distinguido los filósofos chinos Confucio (551-479 a. d. C.) y Meng-Tseu (n. 400 a. d. C.); los moralistas griegos Teofrasto (m. 286 a. d. C.) y Plutarco; y los latinos Cicerón, Lucio Anneo Séneca, Marco Aurelio (121-180 d. C.), Epicteto y Boecio (470-524). En los tiempos modernos se han señalado en Francia Montaigne (1533-1592), Charron (1551-1603), Pascal (1628-1662), La Rochefoucauld (1613-1680), Vauvenargues (1715-1747), Rousseau, y otros no menos notables. España cuenta también con eminentes moralistas, como son: en la Edad Media D. Sancho IV de Castilla, D. Juan Manuel, el antipapa Pedro de Luna, Juan de Lucena, y otros muy importantes; y en la Edad Moderna Fernán Pérez de Oliva, Cervantes de Salazar, Guevara, Quevedo, Gracián, y otros de señalado mérito. Hay que advertir que casi todos los escritores religiosos han compuesto trabajos de este género.

3°. Obras sociales, jurídicas y políticas. -En este grupo pueden incluirse todos los escritos que versan sobre la Ciencia que hoy se llama Sociología, como son los referentes al Derecho, a la Economía política, a la gobernación de los pueblos, y otras materias semejantes. Las obras técnicas sobre estas ciencias casi nunca pueden considerarse como literarias; pero en las que tienen carácter político práctico o se agitan cuestiones sociales y económicas de grande interés, suelo haber condiciones estéticas, por intervenir en ellas la pasión y el sentimiento que dan al lenguaje notable elocuencia en no pocas ocasiones. Esto se observa, sobre todo, en los escritos de los utopistas y en los trabajos que se refieren a la política palpitante.

Platón (430-348 a. d. C.), en Grecia; Cicerón en Roma; La Boétie (1530-1663), Rousseau, Montesquieu (1689-1775), De Bonald (1753-1840), el conde de Maistre (1754-1821), Benjamin Constant, Bastiat (1801-1850), Tocqueville (1805-1859), Vacherot y Proudhon (1809-1864), en Francia; Maquiavelo, Beccaria (1738-1794), Filangieri (1752-1878), en Italia; el Padre Mariana, Antonio Pérez (m. 1611), Quevedo, Saavedra Fajardo (1584-1640), Navarrete, Jovellanos, Floridablanca, Campomanes, Pacheco, Pastor Díaz, en España, son los escritores que más se han distinguido en este género.

4°. Obras filosóficas. -Por tales entendemos las que exponen los principios de la Filosofía en todas sus ramas. Género es éste que, por la aridez y el carácter abstracto de sus asuntos, pocas veces puede considerarse como literario, y siempre que alguna de sus producciones se

exceptúa de esta regla, débese este hecho exclusivamente al ingenio del escritor. Platón, Cicerón, Descartes (1596-1650), Malebranche (1631-1715), Leibnitz (1646-1716), Cousin (1792-1867), Schopenhauer (1788-1860), Schleiermacher, y algunos otros, en número escaso, son los filósofos que pueden merecer el nombre de escritores distinguidos.

5°. Obras que versan sobre ciencias naturales. -Contamos entre éstas todas las que exponen las diferentes ciencias de la naturaleza, sean las propiamente llamadas naturales, sean las físico-químicas. Difícilmente se pueden calificar de literarias estas producciones. Únicamente ciertas exposiciones populares, ciertas descripciones de la naturaleza ofrecen condiciones artísticas. Pero los tratados de Física, Química, Fisiología, Medicina, Historia natural, etc., sólo por excepción y por obra del extraordinario genio de algún escritor, merecen el nombre de trabajos literarios. Hipócrates, Plinio el Mayor (23-79 d. C.), Bernardino de Saint-Pierre, Buffon (1707-1788), Humboldt (1769-1859), y Michelet pueden considerarse como modelos de este género.

6°. Trabajos sobre Arte y Literatura. -Constituyen este grupo todos los trabajos de crítica e historia literaria y artística, tanto teóricos como de aplicación. En este último caso, y cuando se juzgan producciones determinadas, puede haber mucha vivacidad y movimiento en tales escritos y cierta semejanza con la Sátira en algunas ocasiones. En este género se han distinguido muchos y muy notables escritores.

7°. Colección de cartas. -Constituyen lo que suele llamarse género epistolar, que comprende las cartas (familiares o destinadas a la publicación) escritas por personas doctas y dedicadas a ventilar todo género de cuestiones morales, políticas, críticas, literarias, etc. La familiaridad, la libertad y el espontáneo desenfado con que el escritor puede producirse en este género, le dan cualidades literarias muy relevantes.

Casi todos los grandes filósofos, moralistas, políticos y literatos han escrito colecciones de cartas, siendo muy célebres las de Cicerón y Plinio el joven, en la antigüedad. En España se han distinguido en este género Hernando del Pulgar, Ayora, Guevara, Antonio Pérez, el maestro Ávila, Santa Teresa, Cascales, Salazar, Jovellanos, Cabarrús y otros muy notables.

8°. Artículos periodísticos. -Estos trabajos, que versan sobre todo género de materias suelen ostentar cierta elocuencia y gallardía en el decir, sobre todo cuando tratan de política o de crítica artística y literaria. Sería imposible citar el gran número de escritores notables que se han distinguido en este género.

Pueden incluirse, además, en la Didáctica multitud de composiciones, que en rigor no caben en ninguno de los grupos que dejamos, expuestos, ora por participar de la naturaleza de varios de ellos, ora por no ser trabajos didácticos propiamente dichos, ni tampoco poéticos. Cosa es esta que no debe extrañar; pues la rica variedad de formas que puede revestir el Arte literario no permite que las clasificaciones que en él se hacen, ofrezcan una exactitud matemática. Tales divisiones son, más que otra cosa, cuadros muy generales, que entre sí se mezclan y confunden no pocas veces, y por cima de los cuales queda siempre, burlando el rigorismo de los preceptistas, la espontaneidad del espíritu humano, que difícilmente

se amolda a cánones inflexibles en sus libres y geniales manifestaciones.
Fin de los principios generales de literatura y del tomo primero.

Segunda parte

Historia de la literatura española.

Preliminares

Lección I.

Idea general y definición de esta asignatura. -Su contenido y extensión.
-Su importancia. -División de la Literatura en erudita y popular. -Siglos, épocas y períodos en que consideramos dividida la Historia de la literatura española. -Plan para el estudio de esta asignatura.

Conocidos ya, por la primera parte de este libro, el concepto y contenido de la Literatura en su sentido general, y estudiada ya como ciencia y como arte, vamos a ocuparnos ahora de sus manifestaciones en el tiempo y con relación sólo a nuestro pueblo, lo que vale tanto como decir que vamos a emprender el estudio de la Historia de la Literatura Española.

Con saber lo que la Literatura es y representa, se tiene una idea clara del fin y contenido de su historia. Así como el objeto de la Historia en general es la narración verídica y metódica de los hechos que la humanidad ha realizado en el tiempo y en el espacio, así el asunto de la Historia de la Literatura no es otro que la exposición, también metódica y ordenada, de las obras de arte creadas por el hombre mediante la palabra hablada o escrita.

En tal sentido, definiremos la asignatura a cuyo estudio dedicamos esta segunda parte del presente libro, diciendo que es: la exposición ordenada de las diversas obras de arte producidas en lengua española.

Dado este concepto general de lo que entendemos por Historia de la literatura española, haremos algunas indicaciones acerca del contenido y la extensión de dicha asignatura.

En primer lugar, hay que tener presente que nuestro estudio no puede ni debe en manera alguna, concretarse a la mera exposición de las manifestaciones literarias que en sí atesora la historia intelectual de nuestro país; pues con semejante limitación, el trabajo emprendido resultaría incompleto, y nos faltaría base sobre que fundar los juicios y las apreciaciones a que obliga la índole misma de la asignatura sobre que versa. Las instituciones y hechos que de un modo más o menos directo han ejercido en España influencia sobre las diferentes esferas de actividad en que se mueve el espíritu humano; el estado general del país en sus distintos períodos históricos; las literaturas extranjeras que han influido en la nuestra y la vida de los individuos cuyas obras literarias examinemos, todo esto debe entrar en un tratado de la índole del presente, y todo se necesita para dar a este estudio el carácter y las condiciones que le son peculiares. Claro es que todo ello habrá de sujetarse a muy reducidos límites, y que no tendrá cabida sino en cuanto sea absolutamente

preciso para el esclarecimiento de los puntos que se traten y la debida justificación de los juicios que se emitan.

Cuanto aquí se acaba de indicar, precedido de los conocimientos generales que en estos preliminares se exponen, debe abrazar el estudio elemental de la historia literaria de un pueblo cualquiera, y juntamente con la exposición de las manifestaciones literarias del mismo pueblo, constituir el fondo de dicho estudio.

Por lo que a la extensión de éste respecta, hay que hacer algunas aclaraciones, sobre todo tratándose de un pueblo como España que por tantas vicisitudes ha pasado, que a tantas dominaciones ha estado sometido, y en el que por lo mismo, tan numerosas y varias influencias extrañas se han determinado.

En efecto, las diversas vicisitudes porque durante las Edades Antigua y Media ha pasado la Península ibérica, han sido causa de que en períodos más o menos largos hayan dominado en toda ella, o en parte, pueblos extraños que con sus instituciones y costumbres lograron implantar en nuestro suelo lenguajes distintos a los que hablaban los naturales del país. Por otra parte, los estados independientes en que estuvo dividida la Península hasta la definitiva constitución de la nacionalidad española, fueron causa de que algunas de nuestras comarcas adquirieran caracteres y costumbres particulares, lo que unido a las circunstancias que dieron lugar a la formación del idioma nacional, facilitó la creación de distintos lenguajes que, como el catalán y el gallego, por ejemplo, dominaron por algún tiempo en varias de las indicadas comarcas. Lo mismo en estos dialectos que en los idiomas extranjeros a que antes nos hemos referido, se produjeron, como era consiguiente, manifestaciones literarias, en gran parte de suma importancia, y cuyo estudio, siquiera sea poco detenido, no sólo compete, sino que interesa a la historia literaria de España.

Hay, además, que tener en cuenta que hasta que se formaron las lenguas romances, el latín fue nuestra lengua nacional, y que así como fue para la formación y desenvolvimiento de ésta un elemento importantísimo del cual no puede prescindirse cuando se estudia la historia de la lengua castellana, del propio modo la literatura a que dio lugar es un elemento que entra por mucho en la literatura española, elemento que la sirve como de precedente, según más adelante veremos, y del que no puede hacerse caso omiso en un estudio consagrado a la formación y desenvolvimiento de esa misma literatura.

Sería, pues, deficiente este estudio si en él no se tratase, siquiera sea en breve compendio, de las manifestaciones literarias, que por virtud de las vicisitudes arriba apuntadas, se han producido en nuestro pueblo en lengua que no es la castellana, y se prescindiera de la literatura hispano-latina (así del período de la dominación romana, como de los de la visigoda y musulmana) que tan admirable y ostensiblemente prepara la formación de la literatura propiamente dicha nacional, que, como la lengua en que se produce, tanto participa del genio, riqueza y vigor de la literatura y lengua latinas.

De cuanto hemos dicho acerca del contenido de la historia literaria de un pueblo, se colige la importancia de este estudio, importancia que sube de punto cuando se tiene presente que la Historia de la Literatura

constituye una parte interesantísima de la Historia general, a la que suministra abundantes y preciosos materiales para su obra total, y luz muy clara para el conocimiento de los progresos que el espíritu humano ha realizado en el transcurso de los siglos. Por medio de la historia literaria de un pueblo, se llega a conocer el estado de cultura de ese mismo pueblo, así como los deseos, aspiraciones, sentimientos y creencias con que ha vivido o vive; por cuya razón se dice muy fundadamente que la Literatura es reflejo de las civilizaciones, depositaria de las creencias, sentimientos y aspiraciones de los pueblos, y otras frases más con que se avalora y enaltece su importancia y la utilidad de su estudio. Y esta importancia se acrecienta cuando se considera que la tradición literaria (que sólo por medio de la Historia de la Literatura puede conocerse a fondo) manifiesta cómo se ha realizado la educación de un pueblo, o del género humano cuando el estudio se generaliza, evidenciando a la vez la educación del individuo y coadyuvando a esta misma educación, en cuanto que la Literatura, como el Arte en general, tiene un carácter eminentemente educador.

Además de las divisiones históricas, de que más adelante hablaremos, se hacen otras, de las cuales hay alguna, de las que se fundan en el carácter del artista, que importa tratar aquí, por más que lo hagamos someramente.

Si se estudia con alguna atención el desenvolvimiento de la Literatura en todos los tiempos y países, se observará que existen manifestaciones literarias producidas exclusivamente por las muchedumbres, por las clases populares que transmiten por medio de ellas de boca en boca, de generación en generación las hazañas de sus héroes o del pueblo a que pertenecen, y la expresión de sus sentimientos, de sus creencias y de sus aspiraciones. Igualmente se observará que hay otra literatura producto de las aristocracias religiosa, militar e inteligente, y que es hija del estudio o se halla modificada por él. La primera de estas literaturas se denomina popular, la segunda erudita, y se distinguen en que la una es siempre más espontánea y original y retrata con mayor energía y exactitud el espíritu y la vida de la nación o pueblo en que se produce, al paso que la otra se inspira, mediante el estudio y la reflexión, en los hechos y creencias de todas las edades y de todos los tiempos y robustece el pensamiento del artista, y aun su inspiración, por medio del estudio. La literatura popular es más tosca y ruda, sobre todo en la forma, y más rica en leyendas y tradiciones poéticas que la erudita, la cual, además de expresarse en forma más culta, se funda principalmente en la reflexión y se vale del caudal de conocimientos acumulados por las generaciones precedentes y aun por las sociedades que le son contemporáneas. Los primitivos romances y algunos poemas como el del Cid, La vida de Santa María Egipcíaca y otros, fundados en tradiciones o leyendas históricas o religiosas, pertenecen a la poesía popular.

Como ambas literaturas (la popular y la erudita) llegan al cabo a compenetrarse, a fundirse en la que se llama en todos los países Literatura nacional, importa mucho conocer la división que dejamos establecida con referencia a la vida social del artista que produce la obra literaria, porque mediante dicho conocimiento podremos apreciar mejor los elementos que constituyen la literatura total de un pueblo, y no habrá

error al juzgar determinadas épocas o manifestaciones literarias, a las cuales podría aplicarse, careciendo de dicho conocimiento, distinto criterio del que exija su filiación y naturaleza.

Para terminar esta lección, daremos una idea general del plan que hemos de seguir en el estudio de esta asignatura, con cuyo motivo haremos algunas indicaciones acerca de su división histórica.

Tomando en su conjunto la manifestación hispano-latina y la española, puede considerarse dividida nuestra historia literaria en dos ciclos, división natural y que coincide con la que se hace de la historia patria en su total contenido. En el ciclo primero se comprende la literatura hispano-latina, y en el segundo la española, propiamente dicha.

Como el estudio del primer ciclo sólo nos interesa bajo el punto de vista histórico, y las manifestaciones que a él corresponden no debemos considerarlas más que como precedentes de las verdaderamente españolas, nos detendremos poco en él, y prescindiremos de pormenores y divisiones en que no puede entrarse, tratándose de una introducción a la Historia de la literatura nacional, que es el carácter con que en una obra, como la presente, debe hacerse dicho estudio. Sin embargo, procuraremos exponer aquellos hechos y circunstancias que deban servir como de base, de punto de partida para la mejor y más cabal inteligencia de la Historia de la literatura española. Así es, que en la indicada introducción, no sólo señalaremos los diferentes caracteres y las diversas tendencias de la manifestación hispano-latina en todas las fases de su desenvolvimiento, sino que haremos notar todo cuanto pueda contribuir a poner de manifiesto el enlace y relaciones de esta manifestación con la propiamente nacional.

A esta introducción seguirá el estudio de la literatura española que, como acontece a la hispano-latina, no sigue en todo el ciclo que la comprende una marcha regular y uniforme, en cuanto que las vicisitudes históricas que sufrió la Península ibérica durante dicho ciclo, la hacen con frecuencia variar de rumbo, tomar nuevos caracteres y presentar aspectos y matices que la crítica no puede menos de tener en cuenta. Estas vicisitudes históricas han modificado y variado, al propio tiempo que las costumbres e instituciones de nuestro pueblo, su manifestación literaria, en la cual han ido ejerciendo sucesivamente su influencia elementos extraños que le han hecho variar de rumbo, dotándola de caracteres peculiares, por muchos conceptos, dignos de estudio.

Así es, que desde el siglo XI, en que la literatura española se manifiesta en documentos escritos en romance castellano, la historia de las letras españolas corre casi la misma suerte que la nacionalidad, distinguiéndose en ella dos épocas, que corresponden exactamente a la división que de la Historia universal se hace en Edad Media y Edad Moderna. En efecto, influida por los mismos acontecimientos y perturbada por iguales vicisitudes que la historia nacional, la historia literaria de nuestro pueblo se forma en la época en que la nación se constituye, hace esfuerzos verdaderamente gigantescos por lograr su unidad, y poco a poco, pero con laborioso y perseverante trabajo, va recabando los elementos dispersos sobre que más tarde ha de levantar su poderío. Nace a la vez que la nación, y a pesar de los elementos extraños que en ella influyen todavía y de los dialectos y accidentes políticos que bifurcan su acción, en el reinado de los Reyes Católicos echa los cimientos de su unidad, a la

vez que se echan los de la unidad nacional. Partiendo de este punto, en el que comienza la Edad Moderna, la literatura española entra en una nueva vida que se inaugura con la revolución iniciada en la Poesía por Boscán y Garcilaso, a la vez que la nación entra en una nueva época política, en esa Edad Moderna a que antes nos referimos.

Pero lo mismo que sucede en las épocas en que se divide el ciclo primero, acontece en las dos en que acabamos de dividir el ciclo segundo. Así resulta, que en la primera hay un período, que abraza desde el nacimiento de la literatura española hasta Alfonso X, en que ésta se muestra más nacional y verdaderamente espontánea, siendo original y presentando la circunstancia de ser, por punto general, anónima; domina en este período la poesía legendaria, y aparece la erudita. Sigue a éste otro período (el comprendido entre el reinado del Rey Sabio y el de D. Enrique II de Trastámara), en que la literatura erudita alcanza gran desarrollo, merced a las influencias que sobre ella ejercen las literaturas oriental y latina: durante él aparece la sátira y realiza grandes progresos el habla de Castilla, que en Las Partidas revela ya todo su genio. Desde D. Enrique II de Trastámara hasta D. Juan II, corre otro período en que el elemento caballeresco aparece y se introduce el arte alegórico, contra el cual protesta la antigua escuela poética: a la vez que la escuela provenzal es cultivada con entusiasmo, y se deja sentir la influencia hebrea en el campo de nuestra literatura, con lo que la escuela didáctica parece como que cobra nuevos bríos. El cuarto y último período de esta primera época del ciclo segundo, comprende desde el reinado de D. Juan II hasta el advenimiento de la Casa de Austria con el Emperador Carlos V, y en él empiezan a manifestarse las influencias del Renacimiento, que trae a las ciencias y las letras las tendencias clásicas de la antigüedad; las escuelas provenzal, alegórica y didáctica se comparten el dominio de la literatura española, juntamente con los poetas eruditos populares que tanta boga alcanzaron en la corte del Rey D. Juan II; y a la vez que la cultura intelectual aumenta considerablemente, sobre todo en el reinado de los Reyes Católicos, lo cual da lugar a un gran movimiento literario y a que el género didáctico, y principalmente el histórico, alcance gran desarrollo, el influjo del Renacimiento es cada vez más creciente, y se cultiva cada vez más y con mayor éxito el habla castellana.

En la segunda época pueden distinguirse dos períodos: corresponde el primero a la dominación de la Casa de Austria, y el segundo a la de Borbón. Con Boscán y Garcilaso, en tiempos de Carlos V, empieza el primero, y a él corresponde esa hermosa época llamada siglo de oro de nuestra literatura, que vino a notable y vergonzosa decadencia en tiempos de Carlos II. Con la Casa de Borbón se verifica un pequeño renacimiento de las letras, en las cuales se deja sentir la influencia francesa, que todavía no ha desaparecido.

Estas indicaciones trazan el plan general que habremos de seguir en el estudio de nuestra historia literaria, la cual dividiremos, por lo tanto, para los efectos de este estadio, del modo que se expresa en el cuadro siguiente:

Introducción: estudio del ciclo primero o de la manifestación

hispano-latina (siglos I d. de J. C. hasta el XII de nuestra era), dividido en estas tres épocas:

Primera: dominación romana (siglos I al V de nuestra era).

Segunda: dominación visigoda (siglos V-VIII).

Tercera: dominación musulmana y tiempos de la reconquista (siglos VIII-XII).

Historia de la literatura española: estudio del ciclo segundo o de la manifestación nacional (siglos XII al XIX de esta era), comprendiendo las dos siguientes épocas:

Primera: Edad Media (siglo XII-XVI), que se divide en los siguientes períodos:

Primero: desde los orígenes hasta Alfonso X (siglos XII-XIII).

Segundo: desde Alfonso X hasta Enrique II de Trastámara (siglos XIII-XIV).

Tercero: desde Enrique II hasta D. Juan II de Castilla (siglos XIV-XV), y

Cuarto: desde D. Juan II hasta el advenimiento de la Casa de Austria (siglos XV-XVI).

Segunda: Edad Moderna (siglos XVI-XIX), dividida en los siguientes dos períodos:

Primero: dominación de la Casa de Austria (siglos XVI-XVIII).

Segundo: id. de la de Borbón (siglos XVIII-XIX).

Antes de entrar en el estudio histórico-crítico que anuncia el cuadro precedente, expondremos los caracteres de la literatura española, con indicación de las ideas y los sentimientos que la han inspirado, así como algunas consideraciones acerca del origen y desenvolvimiento de la lengua castellana, con lo que terminaremos estos preliminares.

Lección II.

Caracteres generales de la literatura española en relación con nuestra historia. -Cualidades salientes del carácter del pueblo español, indicando su origen. -Tendencias peculiares y fisonomía especial de nuestra literatura. -Ideales que la han inspirado en sus diversas épocas.

Después de haber determinado el concepto, la extensión y el plan de la Historia de la literatura española, debemos ocuparnos en determinar sus caracteres generales en relación con la historia y cultura del pueblo en que se ha producido, para lo cual hay que empezar por indicar los caracteres generales del pueblo español.

Las vicisitudes por que éste ha pasado desde sus comienzos, la mezcla de pueblos extraños que han entrado como factores importantes en su composición y los elementos que éstos mismos pueblos han traído consigo, son las causas determinantes de esos caracteres que tratamos de exponer, y de los cuales no debe prescindirse en un estudio de la índole del

presente.

Pertenece el pueblo español a una raza meridional, de origen indo-europeo o ario, tan impresionable como de rica y exuberante fantasía. Formado en su principio por los iberos y los celtas, vienen luego a mezclarse con éstos consecutivamente los griegos, los fenicios, los cartagineses, los romanos, los godos, los árabes y los judíos, pueblos que traen nuevos elementos cuya influencia se observa de un modo sensible en todas las épocas de actividad del español, muy señaladamente el latino, el árabe y el germano, que son los que más han contribuido a dar carácter a nuestra nacionalidad, carácter que se determina más y como que se avalora en aquellas sangrientas y heroicas luchas que nuestros padres tuvieron que sostener con los invasores del suelo patrio.

Así es que desde muy antiguo, desde la invasión romana, ofrece nuestro pueblo como cualidades determinantes de su carácter, el valor, el patriotismo y el espíritu de independencia, juntamente con la piedad religiosa y el espíritu aventurero y batallador, que tanto le ha distinguido durante el primer período de la Edad Media, singularmente, y que el trato y la lucha con los romanos, los germanos y señaladamente con los árabes, vinieron como a poner más de relieve y sin duda alguna a avivar. Su fantasía poderosa, rica y plástica; su sensibilidad viva y enérgica; sus tendencias sensuales; su espíritu soñador y aventurero; sus exaltados sentimientos patrióticos; su fervoroso o intransigente sentimiento religioso, idolátrico y supersticioso a la vez; su inteligencia penetrante y poco reflexiva y su falta de sentido práctico; su amor a las formas externas; su valor personal y colectivo; su vanidad y orgullo nacionales a la par que individuales; su culto verdaderamente idolátrico por los sentimientos generosos y caballerescos, cuya manifestación más bella son la idea del honor y esa galantería poético-sensual que tan preciosos elementos ha suministrado a nuestra literatura, muy principalmente a la dramática; todo este conjunto, en fin, de cualidades, constituyen desde muy antiguo los caracteres distintivos de nuestro espíritu nacional, y dan razón de las principales ideas y sentimientos que, constituyendo verdaderos ideales, han inspirado en cada una de sus épocas a la literatura española, como luego veremos.

Y en todas esas múltiples y variadas cualidades que acabamos de enumerar, se descubre siempre la huella de alguno de los pueblos que han invadido nuestra Península, sobre todo del latino, del germano y del árabe que, como indicado queda, son los que más han contribuido a determinar el carácter de nuestra civilización. A los romanos, por ejemplo, debemos en política el sentido autoritario y centralizador, el amor a la igualdad más que a la libertad, y en religión el sentido formalista, supersticioso y pagano. Tenemos de los árabes el ser intolerantes y sectarios en todo; la voluptuosidad sensual de que siempre ha dado muestras nuestro pueblo en el amor, en las costumbres y en la poesía popular, por ejemplo; el carácter especial de nuestra galantería, rendida y celosa a la vez; mucho de nuestro espíritu soñador y fantástico y no pocas de nuestras costumbres populares. Últimamente, propios de la civilización cristiano-germánica que en nuestro pueblo imperaba en la Edad Media, y debidos en parte a la influencia que la oriental ejercía necesariamente sobre ella, como más culta, son otros sentimientos tan bellos como bien cimentados, que muy

pronto se manifestaron como determinaciones también del carácter de los españoles. Estos sentimientos a que ahora nos referimos han sido germen de nobles hechos, de generosas ideas y de ricas y delicadas concepciones, y no son otros que los sentimientos caballerescos que tanto culto recibieron durante la Edad Media bajo el triple aspecto de la galantería, del honor y de la lealtad.

No quiere esto decir, ciertamente, que entre esas cualidades no las haya propias o debidas a otras causas que las invasiones de pueblos extraños. Las hay en efecto que deben ser consideradas como peculiares de nuestro pueblo, puesto que en realidad muchas de ellas son cualidades geográficas, climatológicas y étnicas, más o menos reforzadas o modificadas por las circunstancias históricas a que hemos aludido. Así, por ejemplo, el sensualismo y la indolencia no los debemos menos que a los árabes, a la geografía y al clima. El espíritu patriótico y el religioso con los caracteres indicados, el espíritu emprendedor, aventurero, utopista y soñador, así como el gusto por la libertad individual (no política, sino la que consiste en no obedecer a nadie, en ese espíritu de rebelión contra todo, que tanto distingue a nuestro pueblo), son, en efecto, cualidades étnicas por más que en ellas se descubra, como sucede, la influencia más o menos vigorosa de esos elementos extraños a que antes nos referíamos. Importa tener esto en cuenta para distinguir lo que es peculiar y originario de nuestro nativo carácter de lo que es allegado y como impuesto.

Ahora bien, si como en lugar oportuno queda dicho, el Arte (y la Literatura como parte de él), es el reflejo de la civilización, la expresión fiel de la vida de un pueblo, necesariamente en la literatura española deben reflejarse las ideas y los sentimientos que acabamos de mencionar. No respondería la Literatura al concepto que de ella se tiene, si no cumpliera esta condición, tan importante y esencial de su vida y naturaleza: la nuestra no podía sustraerse a esta ley biológica de la historia literaria en general y del Arte totalmente considerado.

Y así es en efecto. A poco que se penetre en el vasto campo de la literatura española, por ligeramente que se examine la rica colección de manifestaciones literarias que el ingenio español ha producido, se viene en conocimiento de esta verdad que afirmamos. La crítica más superficial tarda poco en descubrir que las ideas y sentimientos a que antes hemos hecho referencia constituyen otros tantos elementos característicos de la literatura española.

Así, y refiriéndonos a la esfera del Arte en general, adviértese en todo él por lo que a nuestro pueblo respecta, un excesivo predominio de la fantasía sobre la reflexión, tendencias señaladamente objetivas y plásticas, más inclinación al idealismo que al realismo, un culto exagerado de la forma con menoscabo del fondo, poco o nada atendido por punto general, y una mezcla extraña, en verdad, de sensualismo y misticismo; cuyos caracteres no son más que la traducción fiel, el reflejo vivo de varias de las cualidades que, como antes hemos visto, constituyen la fisonomía peculiar de nuestro pueblo (228). Y estos caracteres generales del arte español han de manifestarse necesariamente en la literatura, que es el arte que mejor refleja la vida y carácter de los pueblos.

Así es que en todas las épocas en que hemos considerado dividida nuestra historia literaria, se observa el predominio de la fantasía sobre el espíritu reflexivo, cualidad que por una parte es debida a las peculiares condiciones geográficas y climatológicas de nuestra nación, y por otra a la influencia árabe, y que se manifiesta en la literatura por la pobreza de idea y la gran riqueza en la forma, por ese culto exagerado a ésta con menoscabo del fondo, que hemos indicado al tratar del Arte en general. Contribuye a esto también el genio y los caracteres de la lengua, que como instrumento mediante el cual expresan los pueblos toda su manera de ser, se adapta por completo a las condiciones del pueblo que la usa, teniendo por virtud de esta ley la nuestra tendencias señaladamente objetivas, y siendo propensa a ese refinamiento afectado y a esa hinchazón ampulosa que en nuestra historia literaria se conocen con los nombres de conceptismo y gongorismo. El misticismo que antes hemos señalado en el Arte contribuye también, y de un modo poderoso, a dar carácter a nuestra literatura, lo cual no obsta para que se manifiesten a la vez en ella, dando lugar a un contraste singular, las huellas del sensualismo que nos trajeron los árabes. Y de la misma falta de espíritu reflexivo y de la exuberancia de la fantasía, nace el predominio que nuestro pueblo ha concedido siempre a la Poesía y la Oratoria sobre la Didáctica, tan poco cultivada entre los españoles de todos los tiempos, singularmente de aquellos en que la Poesía se muestra más rica y pujante. Mientras que la Poesía es más dada al idealismo que al realismo y en general muestra más tendencias objetivas que subjetivas, pues la misma Lírica es poco subjetiva, en la Oratoria predomina la pasión y lo pintoresco, es decir, sobresale más el carácter poético que el didáctico. Y ese mismo predominio que dentro de la Poesía se advierte en favor de lo objetivo, dando la preferencia al elemento épico sobre el lírico, es causa a su vez de que nuestra Dramática sea por regla general muy objetiva, atendiéndose en ella más a la acción y al efecto, es decir, a lo externo, que a lo interior, a lo psicológico; así es que más que de pintar luchas del espíritu y estados psicológicos, y de causar verdaderas emociones estéticas, se cuida de las galas y pompas del lenguaje y de producir efectos con los cuales sorprenda y alucine.

Juntamente con estas tendencias que acabamos de bosquejar, determinan la fisonomía peculiar de nuestra literatura los ideales en que se ha inspirado, que son los mismos que sirven de base a todo nuestro desenvolvimiento histórico.

Dominados los españoles por los romanos, cuya política, una vez alcanzada la victoria, más era de atracción y asimilación que de repulsión, llegaron a confundirse con ellos al punto de que costumbres, instituciones, ideas y hasta aspiraciones eran las mismas para ambos pueblos, que vivían además unidos por el vínculo estrecho y poderoso del lenguaje. De aquí el que en la antigüedad y aun en los primeros años de la Edad Moderna, los ideales de nuestra historia y literatura fuesen los mismos que los de Roma, y tuviesen más de humanos y sociales que de religiosos. En gran parte, a Roma debemos esa aspiración al dominio universal, que en determinada época ha sido uno de los mayores ideales de nuestra historia y literatura, y ese espíritu guerrero y conquistador, del que todavía nos quedan reminiscencias, y que también ha servido de ideal,

en la política y en la literatura, a la nación española. Con la dominación goda fue perdiendo poco a poco el terreno conquistado la influencia romana, y nuevos ideales reemplazaron a los que hasta entonces habían inspirado a nuestro pueblo, que bajo los godos cambia el ideal humano-social por el religioso, en el que continúa inspirándose con preferencia durante la primera mitad de la Edad Media, juntamente con el patriótico, que robusteció después en las luchas que tuvo que sostener con nuevos invasores. Mas tarde, ofrécese a nuestros pueblos como fuente de rica inspiración, debida en parte a los germanos y en parte a los árabes, el ideal caballeresco, elemento de gran importancia y que ejerce señalada influencia en nuestra literatura. Durante la primera época de la Edad Moderna (casa de Austria) síguese inspirando nuestro pueblo en los tres ideales que acabamos de indicar, a los cuales se agrega el sentimiento monárquico, juntamente con la tendencia a la dominación universal, que se reproduce con la política de Carlos V. Como en la segunda época de esta Edad (casa de Borbón) la literatura carece de la originalidad que en tiempos anteriores la distinguiera, es verdaderamente literatura de imitación, no tiene en realidad ideales, a lo cual no deja de contribuir el carácter indefinido de esta época de duda y de transición, en la que al haberse desechado los antiguos ideales no se han determinado aún bien los nuevos, sobre todo por lo que a la esfera del arte respecta, por más que la crítica los vislumbre y se esfuerce por precisarlos (229).

Determinadas las tendencias peculiares y la fisonomía especial de nuestra literatura, y bosquejados los ideales en que se ha inspirado, pasemos a tratar de su medio de expresión, del lenguaje, con lo que completaremos el cuadro de las nociones, que en nuestro sentir, deben preceder al estudio de la historia literaria de un pueblo.

Lección III.

Origen y formación de la lengua castellana. -Investigaciones acerca de la primitiva lengua de los españoles: teorías acerca de su origen. -El lenguaje durante la dominación romana. -Vicisitudes que sufrió bajo la dominación visigoda y la invasión musulmana. -Nacimiento de las lenguas romances. -Elementos que han entrado en la formación del idioma castellano: sus excelencias literarias.

A largas y numerosas investigaciones y a controversias animadas, de las que aún no puede decirse que haya salido depurada la verdad, ha dado y está dando motivo la cuestión de fijar el idioma de los primeros pobladores de España; bien es verdad que la diversidad de pueblos que se establecieron en nuestra Península antes de la dominación romano, y la confusión que de su mezcla resultara, es causa bastante para dificultar la solución del problema filológico a que ahora nos referimos.

Mientras que algunos sostienen con Humboldt que la lengua de los vascos era la de los iberos y se hablaba por toda la Península (230), afirman otros con Hovelacque, que semejante hecho no está científicamente demostrado todavía. Los trabajos lingüísticos más recientes no conforman con la teoría de Humboldt, y cuando más lo que admiten es que los antiguos iberos hablaron una lengua aliada al vasco, y quizá una forma más antigua

de éste, lo cual no está completamente probado (231). Es posible, y nosotros la admitimos, la identidad entre el vasco y el ibero, teniendo en cuenta que está fuera de duda que el éuscaro es uno de los idiomas más antiguos de nuestra Península y que se hablaba en tiempo de los antiguos iberos, pues que precedió a la invasión de los celtas indo-europeos, pero no exclusivamente ni en toda la Península, como pretenden Humboldt, Maury y otros filólogos (232). Todo, pues, lo que cabe admitir es que el vasco es uno de los más antiguos representantes de los idiomas del pueblo ibero, que tuvo varios, lo cual está fuera de duda.

Estos idiomas sufrieron modificaciones con la llegada a nuestra Península de otros pueblos, principalmente el celta, de cuya amalgama con los primitivos habitantes resultó el pueblo celtíbero, cuyo idioma debió ser diferente de los que antes se hablaban. La venida de las diversas colonias que después de los celtas se establecieron en la Península ibera compuestas de fenicios, rodios, foceos, etc., y últimamente cartagineses, fue causa de nuevas modificaciones en el lenguaje de los habitantes de España, modificaciones nacidas de los nuevos elementos que aquellas colonias trajeron al idioma celtíbero y demás que se hablaban en la Península, predominando en unas partes las influencias griegas y en otras las celtas. Cuando los romanos se establecieron en nuestro suelo, había adquirido gran preponderancia el elemento oriental, sobre todo con la venida de los cartagineses.

Y tan notable fue esta influencia, que ha dado lugar a que al tratarse de determinar por los doctos los orígenes de la lengua española, se sustente la teoría que hace derivar a ésta de las lenguas semíticas, en contraposición de la que afirma que del latín y sólo del latín nació el idioma castellano. Sin negar nosotros la influencia que en la formación de nuestra lengua ejercieron los orientales, creemos que el verdadero origen de ella debe buscarse en el latín, como lo indica el nombre de lengua romance que en un principio recibiera, y con que todavía se la designa (233).

Esto admitido, y partiendo de la diversidad de elementos que por virtud de las invasiones indicadas vinieron a ejercer su influencia en los idiomas que hablaban los antiguos iberos, veamos cómo de estos orígenes se formó el habla castellana, para lo cual es menester que nos fijemos en la invasión de Roma.

La invasión de nuestra Península por los romanos influyó de una manera considerable en la formación del lenguaje nacional, que entonces ni siquiera se presentía. Sabido es que aquel pueblo poseía como ningún otro el don de saber aclimatar en los territorios que conquistaba sus costumbres y sus instituciones, y en virtud de esta que pudiéramos llamar ley de su política y de su historia, consiguió en poco tiempo hacer que prevaleciese en la Península el bello idioma del Lacio. No había transcurrido todavía media centuria de años desde la entrada de los romanos en territorio ibero, cuando se contaban en la Península, por decreto del Senado, colonias latinas compuestas de invasores y naturales del país, de cuya mezcla resultó una nueva raza; y merced a los privilegios y ventajas que a dichas colonias se otorgaron, multiplicáronse en breve tiempo y adquirieron importancia y poderío. Estas circunstancias, el definitivo establecimiento de los conquistadores en España, y las grandes ventajas

con que brindaba a los naturales la civilización romana, ventajas de que los españoles no podían disfrutar bien sino mediante la adopción de las costumbres y del idioma del pueblo vencedor, fueron causa de que la lengua latina se aclimatara en la Península de tal modo que, bien puede decirse, su adopción fue general entre los españoles, a lo cual contribuyó de una manera eficaz la política del Senado.

Pero esto no quiere decir que se perdiera por completo la primitiva lengua de los españoles y de los celtíberos, ni que se olvidaran algunos de los antiguos dialectos que se hablaban en la Península. Testimonios irrecusables prueban lo contrario, y muestran que se hablaban en Iberia distintos lenguajes, aun en tiempos del Imperio romano (234). Lo que aquí afirmamos, apoyados en testimonios de gran autoridad, es que el uso de la lengua del Lacio fue general y constante en la Península durante la dominación de Roma, y que era, sin duda, la única empleada en la misma época para toda clase de negocios públicos, en tribunales y conventos jurídicos, en asambleas, en escuelas públicas, en instrumentos, monedas, inscripciones, etc. Si no puede negarse que en el siglo VIII todavía se hablaban, como asegura Luitprando (235), además del latín y del árabe, el griego, el cántabro y el celtíbero, y no se habían olvidado todos los antiguos dialectos, no es menos cierto que cuando Estrabón visitó la España la mayor parte de sus pueblos usaban la lengua latina, que si no puede decirse que fuese por completo universal y popular, era el idioma oficial de los moradores de la Península, entre los que, por la época a que nos referimos, fue su uso general y constante.

La irrupción de los bárbaros del norte, que tan grande influencia ejerció en los destinos de la Europa, produjo nuevas alteraciones en el idioma que se hablaba en España, si bien la corrupción que el latín sufrió aquende los Pirineos no fue tan grande como la que experimentara en otros pueblos; debiéndose esto, sin duda alguna, a las relaciones que las razas que aquí vinieron tenían ya desde tiempo antes con los romanos, y a la mucha influencia que llegaron a tener los Obispos españoles en el gobierno de los visigodos, influencia merced a la cual se acortaron las distancias entre vencidos y vencedores, sobre todo desde la unión del clero arriano al católico. Mezcláronse al cabo los dos pueblos (el invasor y el invadido) gracias al lazo de la religión, y proclamada por los obispos católicos la unidad de lenguaje en los asuntos de la Iglesia, prevaleció en la mezcla la lengua latina, si bien con algunas modificaciones, siendo la principal que los invasores introdujeron en dicho idioma la de amoldar sus formas al mecanismo de los dialectos que ellos hablaban. Los godos, pues, adoptaron el vocabulario de la lengua latina, pero alteraron la estructura gramatical de este idioma, adaptándola en lo posible al lenguaje perfeccionado por Ulfilas, al que, como era natural, no renunciaron del todo en un sólo día. Y ya sea por esto, o ya porque no dejaban de hablarse en España otros idiomas, de lo cual no cabe duda, la cierto es que en los últimos tiempos de la dominación visigoda, lo corrupción de la lengua latina se hacía cada vez más sensible a pesar de los esfuerzos que el clero y los doctos hacían por conservarla, de lo cual resultó un nuevo idioma que hablaban las muchedumbres, y que venía a ser un latín bárbaro, como lo calificó San Isidoro. Tenemos, pues, que además de algunos de los antiguos idiomas, se hablaban en la Península dos

lenguajes: el latín cultivado por los doctos, y el de las muchedumbres que era producto de la mezcla del antiguo greco-celtíbero, del latín y del visigodo, y que fue el que principalmente ocasionó la corrupción de la lengua romana.

Con la invasión de los árabes el idioma nacional, que ya podemos considerar como en embrión, sufrió nuevas alteraciones, con las cuales recibió a la vez elementos de riqueza inapreciable, y hubiera sido mayor la influencia que en el lenguaje comúnmente usado por los españoles ejerció el que trajeron los musulmanes, si un puñado de valientes no lo hubiese preservado de la general catástrofe.

Los que después de la destrucción del imperio visigodo se retiraron con Pelayo a los fragosos terrenos de Asturias y Vizcaya, en donde erigieron el glorioso baluarte de nuestra nacionalidad, llevaron consigo aquel latín corrompido de que antes hemos hablado; pero si consiguieron esto, no lograron alcanzar que la corrupción del latín dejara de seguir adelante, como lo hacía visible y rápidamente, hasta el punto de que en el siglo IX los legos no entendiesen el latín de los libros. De aquí el que haya que convenir con el señor Monlau en la existencia de dos latines, rústico uno y urbano otro: algunos, como el Sr. Canalejas, admiten además el latín Provincial y el latín eclesiástico, con cuya clasificación no dejamos de estar conformes. Había, pues, cuando menos dos clases de latín, el *rusticus* y el *urbanus*, correspondientes a los dos que se hallaron durante la dominación visigoda; y del primero, que fue el que usaron las muchedumbres y que era tosco y grosero, y como tal muy distinto del que hablaban los romanos, resultó el idioma nacional, a pesar del desdén con que era mirado por los doctos y las gentes cultas.

De ese latín informe, a que hemos dado el nombre de rústico, modificado por la mezcla de los elementos propios de los lenguajes ibero, púnico, griego, germano y hebreo, y según exigían la lengua nativa, el genio, la raza y otras condiciones especiales de nuestro pueblo, resultaron como espontáneas aspiraciones a la formación de un idioma patrio, cada vez más necesario, varios dialectos, los cuales recibieron en un principio el nombre de romances, como para denotar que eran hijos de la lengua hablada por los romanos, es decir, de la lengua latina, de la que más principal, directa e inmediatamente provenían.

Estos romances, o lenguas vulgares, aspiraron pronto a la consideración de lenguas literarias, que al fin lograron, pues, merced a esforzados y laboriosos trabajos, consiguieron el dominio, no sólo de las muchedumbres sino también de las gentes doctas. Entre dichos romances descolló el castellano, el cual adquirió muy pronto el rango de idioma nacional, y recibió más tarde el nombre de lengua castellana o española, con cuyos calificativos se designa indistintamente nuestro idioma nacional, formado, según se ha visto, por degeneración, por corrupción de otra lengua mejor, mezclada con elementos extraños y distintos.

De la breve reseña que acabamos de hacer, se deduce que si bien nuestro idioma, como lengua romana, debe considerarse como una derivación de la latina, que es su principal fundamento, en su composición han entrado varios y muy distintos elementos, como son los que le trajeron pueblos tan diversos como los que durante el largo trascurso de tiempo que duró el génesis de nuestro idioma nacional, se establecieron en la

Península ibérica, en cuya civilización ejercieron gran influencia, modificando en diversos sentidos y en diferentes períodos, costumbres, instituciones, habla, etc., todo, en fin, cuanto constituye la manifestación de la vida total de un pueblo. De aquí, que cuando se trata del estudio filosófico de nuestro idioma, no pueda prescindirse de esos elementos, cuyas huellas, lejos de borrarse, están como dando testimonio del paso por nuestra Península de todas las civilizaciones a que antes nos hemos referido (236).

Y lejos de perjudicar a la belleza del idioma castellano, esa mezcla heterogénea de los elementos que han entrado en su composición, en los que tienen representantes las lenguas indo-europeas, semíticas, etc., parece como que ha venido a favorecerle, sobre todo, por la parte que corresponde a los idiomas de los romanos, germanos, árabes y judíos; pues, la verdad es que la lengua castellana tiene excelencias literarias de inestimable valor, y en las que, salvo la latina, apenas si hay alguna que la aventaje. Es armoniosa y abundante cual ninguna, y a la majestad y elegancia, reúne en alto grado la fluidez y la galanura que todos los filólogos le reconocen. Dulce, pero no afeminada; severa sin ser ruda; sonora y grandilocuente; flexible en alto grado; rotunda y grave en la prosa; llena de riqueza y armonía en el verso, -compite nuestra lengua con la italiana, supera a la francesa y sólo cede en perfecciones a la latina. De aquí el que nuestra literatura llegase a la altura en que la contemplaremos al estudiar los siglos XVI y XVII, y que esta grandeza se deba, más que al fondo, a la forma, más que a la idea, al medio de que ésta se sirve para manifestarse; pues estas mismas excelencias de nuestra lengua han sido causa de que a la belleza de la expresión, más que a la importancia de lo expresado, hayan atendido nuestros escritores, cayendo en un exagerado formalismo, o incurriendo en vicios gravísimos, nacidos del cultivo extremado de las formas literarias externas (237).

Introducción.

Literatura hispano-latina

(Ciclo primero: siglos I-XII d. de J. C.)

Época primera

Dominación romana.

(Siglos I-V de nuestra era.)

Lección IV.

Estado social de España bajo la dominación romana. -Distintos géneros de manifestaciones que durante esta época ofrece la literatura. -Primeros ingenios españoles: Porcio Latrón, los dos Balbos, Marco Anneo Séneca y otros: caracteres de estos escritores. -Españoles que florecieron durante el imperio y cultivaron la manifestación pagana: Lucio Anneo Séneca; sus obras. -Marco Anneo Lucano; su Pharsalia. -Marcial y otros. -Quintiliano; su libro de Institutione oratoria y su influencia. -Otros escritores. -Caracteres de la literatura hispano-latina en su manifestación pagana.

No fue al principio la política romana para con nuestra península,

política de asimilación y de dulzura como pudiera inferirse de lo que en una de las lecciones anteriores hemos dicho; fue, por el contrario, de opresión y bárbara tiranía, cuyo resultado más inmediato fue separar a los vencidos de los vencedores y ahogar el ingenio español, que sólo en las postrimerías de la República llegó a manifestarse con alguna brillantez. Correspondía esto al estado social de la Península que no fue el más lisonjero, hasta que cambiada aquella política con los primeros emperadores, entró en una nueva fase en la que visiblemente mejoró la situación de nuestro pueblo y se mostró más rico y pujante el ingenio español. Muchos fueron, en efecto, los españoles que durante los tiempos a que nos referimos ilustraron las letras romanas, con no poco provecho para éstas y para el pueblo que los produjo.

Con el entronizamiento del Imperio coincidió un hecho grandioso que en corto tiempo cambió por completo la faz del mundo y que llena la historia de aquella Edad y de la que le siguieron. Nos referimos al advenimiento del Cristianismo, a cuyo sólo anuncio empezó a derrumbarse el mundo pagano, minado ya en sus cimientos por letal corrupción.

A medida que la doctrina de Cristo se extendía y ganaba prosélitos, su espíritu se infiltraba en las costumbres o instituciones de los pueblos a que alcanzaba, hasta el punto de que en poco tiempo llegó a informar la vida toda de aquellas viejas sociedades, que parecían como renovarse y entrar en lozana juventud al calor vivificante del Evangelio. Natural era, por lo tanto, que una doctrina que con tal vitalidad se presentaba, que con rapidez tan grande se difundía y que de tal modo hacía rejuvenecerse a aquellas sociedades moribundas, viniera también a informar la vida del Arte y a prestar a éste nuevos elementos de inspiración. Lo que con tal brío y grandeza se reveló en las instituciones y en las costumbres de los pueblos sujetos a Roma, y muy particularmente del nuestro, no podía menos de revelarse también en las esferas del Arte, señaladamente en la Literatura que, como dicho queda, es reflejo fiel de las costumbres, de las instituciones, de las aspiraciones, de la vida toda, en fin, de las sociedades en que se produce; y así es que bien pronto halló el sentimiento cristiano elocuente resonancia entre los españoles que cultivaban las letras romanas, como en un principio la tuvo el paganismo.

Infiérese de estas breves consideraciones que durante la dominación romana hay que considerar en la literatura cultivada por los españoles, o mejor dicho, en la literatura hispano-latina, dos géneros de manifestaciones: la manifestación pagana y la manifestación cristiana.

Empieza la primera en el ocaso de la República, en que ya florecieron no pocos ingenios españoles, entre los cuales el primero que merece mencionarse es el cordobés Porcio Latrón, a quien Quintiliano llamó «primer profesor de esclarecido nombre» y de quien Plinio dice que era «claro entre los maestros de hablar». Ignóranse casi por completo las circunstancias de la vida de Latrón, que se suicidó a los 55 años de edad, en el 750 de la fundación de Roma, por sustraerse a las dolencias de una enfermedad penosa que le atormentaba.

Gozó Latrón fama de orador elocuente y fue muy admirado en su tiempo, mereciendo un entusiasta elogio de su ilustre compatriota Marco Anneo Séneca. Su influencia en la tribuna fue grande, a lo que debió tener no escaso número de discípulos, entre los que merecen citarse Abrono Silón,

Floro, Sparso y Publio Ovidio Nasón. Las obras que de él han llegado hasta nosotros son pocas e incompletas, pues sólo nos quedan, merced a la solicitud del citado Séneca, algunos fragmentos de sus Declamaciones, en los cuales se revela bien el vigoroso y libre espíritu de su autor, con cierta aspereza y demasiada fuerza de expresión que ponen bien de manifiesto el carácter de los españoles de aquella época.

Dejando a un lado a Junio Galión, Turrino Clodio y Víctor Estatorio, los tres cordobeses, debe hacerse especial mención de los dos gaditanos Balbos (tío y sobrino) que brillaron en la tribuna en épocas de turbulencias, debiéndose al mayor de ambos, llamado Lucio Cornelio, una obra histórica que tenía por objeto referir las hazañas de Julio César, y llevaba el título de Ephemerides; atribúyesele además otro libro destinado a tratar de las Lustraciones o ritos paganos. Por unas cartas dirigidas a Cicerón, únicas producciones que de los dos Balbos han llegado hasta nosotros, puede colegirse que el autor de ellas, que lo es Lucio Cornelio, no carecía de buen gusto y manejaba con soltura la lengua latina.

También floreció por los últimos días de la República el español Cayo Julio Hyginio (238), que fue esclavo de Julio César y liberto de Augusto, que le confió el cargo de prefecto de la biblioteca palatina en donde daba su enseñanza. Fue discípulo predilecto de Cornelio Alejandrino, mereció de sus coetáneos gran estimación y escribió bastantes obras, bien que no todas las que se le atribuyen deben tenerse como suyas. Las que no cabe duda que lo son pueden dividirse en históricas, filosóficas, científicas y literarias. A la primera clase corresponden el libro De vita rebusque illustrium virorum, el De Urbibus y el de Familis trojanis; a la segunda los titulados De proprietatibus deorum y De penatibus; a la tercera su largo tratado De Agricultura, y a la cuarta, el Liber fabularum, los Commentaria in Virgilium y el Propempticon Cinnae. En todas estas obras reveló poseer conocimientos universales, y una erudición que alcanzaba hasta la arqueología; pero si todas las obras que se le atribuyen son suyas, hay que reconocer que pecó de desigualdad en el lenguaje, el cual era unas veces poco puro y elegante, y otras castizo y gallardo.

A grandes controversias ha dado lugar Marco Anneo Séneca, en quien unos han visto al «príncipe de los declamadores romanos», mientras que otros vieron al corruptor de la literatura latina. Nació en Córdoba por los años 695 de la fundación de Roma, de una familia ilustre que se contaba en el orden de los caballeros. Recibió educación esmerada y logró en Roma gran renombre enseñando el arte retórica y declamatoria. A la edad de 72 años emprendió, a instancia de sus hijos, la tarea de recopilar los discursos y las sentencias de los oradores que admirara durante su juventud. Murió el año 785 de Roma, que era el 33 de la Natividad de Cristo. La recopilación emprendida por Marco Anneo y que llevó a cabo con el título de Controversias y Suasorias, es una obra meritoria bajo el punto de vista histórico, literario y crítico, en la cual resplandecen exquisito gusto, erudición profunda y juicio seguro, cualidades que revelan, a la vez que un buen escritor, un pensador profundo.

El escritor de quien acabamos de ocuparnos cierra la serie de los españoles que cultivaron las letras durante la República, en todos los cuales se descubre siempre el ingenio español con esa originalidad y ruda sencillez, esa enérgica independencia y varonil energía que constituyen

los caracteres distintivos de nuestro pueblo. Con la iniciación de la escuela cordobesa, cuyos hijos cultivaron con tanto brillo las letras latinas, empiezan ya a manifestarse también los vicios que, andando los tiempos, habían de empañar la hermosa literatura propiamente dicha española.

Uno de los más esclarecidos hijos de esa escuela, fue el cordobés Lucio Anneo Séneca, que apareció en una época de dolorosa corrupción en la vida toda, y de evidente decadencia literaria. Nació el año tercero de la era cristiana, y llevado a Roma por su padre Marco en muy tierna edad, consagrose al cultivo de la Poesía y la elocuencia. Por sus relevantes dotes excitó la envidia y aun las burlas de otros declamadores, entre ellos del emperador Calígula, de cuya temible ojeriza logró salvarse. Muerto Calígula, fue desterrado por Mesalina, que le odiaba, y levantado el destierro por Agripina, que fue esposa de Claudio, obtuvo el honroso cargo de ayo y preceptor de Nerón. Olvidándose Séneca de las máximas que aprendiera de los estoicos, a quienes igualmente que a los pitagóricos tuvo gran afición, obtuvo honores y riquezas, siendo elevado a la dignidad de cónsul; todo lo cual le valió envidias hasta del mismo Nerón (que ya se había emancipado de su tutela), y fue la causa de que se le acusara por el fausto y lujo que desplegaba. Comprendiendo que su estrella se nublabá, dirigió Séneca una oración a su discípulo, en la que al darle sus riquezas le pedía que le señalase una corta renta con que vivir. Negose Nerón a ello y abrazándole públicamente pareció reconciliarse con él. Sin embargo, so pretexto de que estaba complicado en la conspiración de Pisón, fue sentenciado a muerte por su mismo discípulo el año undécimo de su imperio, dejándosele la elección del suplicio que más le agradase: eligiendo Séneca el de ser desangrado en un baño. Espiró Séneca con verdadera resignación y tranquilidad, pronunciando en tan supremos momentos palabras de dulzura y profundas y saludables sentencias.

Distinguióse Séneca como poeta y como filósofo, hasta el punto de que se haya dudado y disputado mucho acerca de si eran uno mismo el trágico y el filósofo, nombres con que indistintamente se le ha designado. Puesto ya fuera de duda que ambos nombres cuadran a nuestro Lucio Anneo, pasemos a dar cuenta de sus producciones poéticas y filosóficas.

Como poeta, fue Séneca cultivador de la tragedia, mostrando preferencia por el teatro clásico griego, a donde va a buscar los personajes y los asuntos de sus producciones, sin que por esto se olvide de la sociedad en que vive, ni de las doctrinas de su tiempo. La *Ilíada* y la *Odisea* son los modelos que se propone, por más que a veces parezca como que se complace en borrar las tradiciones poéticas del arte homérico y adulterar sus bellísimos tipos. Lo que desde luego puede afirmarse con el Sr. Amador de los Ríos, es que no fue su intento restaurar la tragedia latina, como algunos han creído, ni popularizarlos infructuosos ensayos que hasta su tiempo se habían hecho para crearla. Las diez tragedias que se le han atribuido, que son las únicas que llevan su nombre, son: *Medea*, *Tebaida*, *Edipo*, *Hécuba*, *Thyestes*, *Hércules furioso*, *Agamenón*, *Hipólito*, *Troades* y *Octavia* (239). Estas obras nunca fueron representadas; se escribieron sólo para alimentar la vanidad literaria de unos cuantos eruditos: se resienten del filosofismo del autor y abundan en situaciones violentas, exagerados caracteres y lenguaje hiperbólico, con mengua de la

verdad y detrimento del sentimiento estético. Su estilo es exagerado e impropio.

Como filósofo, salieron de la pluma de Séneca obras muy estimables. Se tienen por suyas las siguientes, que lo acreditan como político y moralista: tres libros De Ira; uno De Consolatione ad Helviam; dos con igual propósito, dirigidos ad Polybium y ad Marciam; los De Providentia; De Tranquillitate animi; De Constantia sapientis; De Clementia; De Brevitate vitae; De vita beata, De Otio aut secessu sapientis; los siete De Beneficiis y las Epístolas a Lucilio. Como naturalista, escribió las Quaestiones naturales, habiéndose también mostrado como geógrafo o historiador en obras perdidas para la crítica. En las obras citadas incurre Séneca en notables y frecuentes contradicciones, lo cual no es de extrañar, cuando se sabe que aspiró a una especie de eclecticismo imposible de realizar. Esto no obstante, sus escritos filosóficos revelan siempre alteza y profundidad de pensamiento, gran amor a la filosofía y vasta instrucción.

Como continuador o heredero del escritor de que acabamos de tratar, se presenta a nuestra consideración Marco Anneo Lucano, nacido también en Córdoba por el año 36 de nuestra era. De noble y distinguido linaje, fue llevado a Roma en su más tierna edad y educado por Séneca, de quien era sobrino. Por este motivo fue compañero de Nerón, cuyos enojos suscitó contra sí, pues ambos jóvenes llegaron a ser competidores en el cultivo de la poesía y de la música. Con motivo de una obra literaria en que Lucano venció al feroz hijo de Agripina, saliose éste del teatro de Pompeyo, en que tuvo lugar su derrota, y prohibió luego a su amigo y condiscípulo, primero que recitase en público, y después que escribiese composición alguna. Tan duro castigo dio lugar a que Lucano tomase parte en la conjuración de Pisón, la cual descubierta, dio por resultado la condenación a muerte del poeta cordobés, con otros varios de los conspiradores, cuando sólo contaba 27 años de edad.

La obra por que principalmente se conoce a este ilustrado poeta, y a la que debe su reputación, es el poema titulado: Pharsalia, en el cual revela gran imaginación y elevado talento. Es el asunto de este poema, a que algunos quieren dar el nombre de epopeya, la lucha que tuvo lugar entre César y Pompeyo, y terminó en los campos de Farsalia, en donde espiró la libertad del pueblo romano. No obstante ser este poema casi una narración histórica escrita en verso, se descubre en él un gran numen y una brillante imaginación, principalmente en algunas de sus descripciones. Se ve en él que el poeta, siguiendo el ejemplo de su maestro, se separó de las tradiciones de la literatura griega, al par que desechó las sencillas formas cultivadas por Virgilio, teniendo en cambio muy presentes las doctrinas filosóficas de Séneca y su filiación entre los eruditos y declamadores.

Las demás obras de Lucano no tienen el valor de la Pharsalia, por más que en su mayoría no carezcan de importancia y mérito: corresponden a diversos géneros, incluso el oratorio.

Coetáneo de Lucano fue Marco Valerio Marcial, natural de Bílbilis (hoy Calatayud), y hombre que desde la indigencia en que pasó sus primeros días, llegó a alcanzar, a costa de humillaciones, los títulos de quirite, tribuno y padre de familias. Procuró imitar a los vates del siglo de oro;

pero lejos de restaurar la Poesía, como fue su propósito, reflejó en sus producciones como ningún escritor la corrupción de aquellos tiempos. Conocedor y observador profundo de la sociedad en que vivía, descargó contra ella el rudo golpe de una sátira enérgica y manejada con talento.

Fue, en efecto, Marcial, poeta satírico de primera fuerza. Todo lo que había de indigno en aquella sociedad corrompida, fue por él combatido. El libertinaje de sus contemporáneos, la usura, la avaricia, el adulterio, el asesinato, la delación, la insolencia de los poderosos improvisados, todos los vicios, en fin, que a la sazón emponzoñaban la sociedad romana, fueron atacados por su valiente y epigramática musa. Todas las producciones de este vate forman catorce libros de epigramas, además del que encabeza las obras: los catorce contienen cerca de mil quinientos epigramas que tratan de diversos asuntos. Muchos de los epigramas de Marcial son excelentes y en su mayor parte pertenecen a un género muy distinto del de Catulo; de toda la colección puede decirse lo que el mismo Marcial dijo: «Algunos son buenos, otros medianos y muchos malos».

Por la época de que ahora tratamos se verifica en la literatura romana una especie de reacción que lleva a los ingenios a imitar los antiguos modelos. Muchos de los escritores españoles siguieron esta dirección, con tanto más motivo cuanto que uno de los primeros en iniciarla es el poeta de quien acabamos de tratar. Entre los que siguieron su ejemplo deben citarse: Pomponio Mela, que escribió un libro titulado *De situ orbis*; Junio Moderato Columela, a quien se debe otro que lleva el título *De Re rustica*, y C. Silio Itálico, autor del poema *Bella punica*. Todos ellos hicieron grandes esfuerzos por restaurar el buen gusto y contener el cáncer que corroía a las letras y en general a las artes romanas.

En el mismo sentido que estos ilustres vates, pero con más éxito que ellos, trabajó otro insigne español llamado Marco Fabio Quintiliano, natural de Calahorra, donde nació por los años del 42 al 45 de nuestra era. Dedicose primero al foro, en el que dio grandes muestras de elocuencia, y después a la enseñanza de la Oratoria que practicó por espacio de veinte años con retribución del Erario. Después de inculcar en sus alumnos las máximas proclamadas por Cicerón, recogió y ordenó los principios de la Oratoria, que había practicado y enseñado, en su importantísimo libro *De Institutione oratoria*, que no es sólo un tratado de Retórica, como por algunos se ha supuesto, sino un curso completo de educación, pues que en él trata Quintiliano de formar un orador siguiéndole desde la cuna hasta el fin de su vida. Así es que en el primer libro da reglas para educar a los niños y métodos para los estudios gramaticales; en el segundo da preceptos retóricos y ventila varias cuestiones relativas a la Oratoria; y en los demás prescribe multitud de reglas para los que se consagran al estudio de la elocuencia. En toda esta obra, con razón tenida como glorioso monumento levantado a las letras romanas y al nombre de Quintiliano, revela éste un profundo conocimiento de los clásicos, un espíritu penetrante, muy sano juicio, y una crítica elevada y severa. Imitador de Cicerón, diferenciase poco de éste en la elegancia del estilo, por lo que con razón se ha dicho que a él cupo la gloria de dar su interpretación en el terreno de la teoría a la reacción literaria a que antes hemos aludido, dando a la vez ocasión a una especie

de renacimiento de la literatura griega, que al cabo vino a contrariar a las letras latinas, cuya decadencia precipitó.

Después de Quintiliano, los vates españoles que merecen ser citados de entre los últimos que cultivaron la literatura latina en su manifestación pagana, son: el cordobés Lucio Anneo Floro, autor de un libro no exento de mérito, titulado *Epitome rerum romanarum*, el poeta y a la vez sacerdote Cayo Voconio, y el retórico Antonio Juliano, de quien apenas se tienen noticias.

Lo que al cerrar el período que termina en los primeros días del Imperio dijimos acerca de los caracteres principales que revelan en sus producciones los ingenios españoles que cultivaron la literatura latina durante dicho período, es aplicable a todos los demás que hemos comprendido en la presente lección. La aspiración a la independencia y, por lo tanto, la tendencia constante a rechazar todo yugo y quebrantar a sabiendas las reglas y preceptos del arte de Horacio y Virgilio, como en son de protesta en favor de la libertad perdida; la inclinación a esas licencias y extravíos de que siempre y en todas las esferas de la actividad diera muestras el espíritu español; su afán de imponer, tomándolos como otros tantos cánones, esos mismos defectos, lo mismo a la tribuna, que a la Poesía, que a la Historia; cierto sello de originalidad y por lo mismo, irresistible inclinación a separarse de los eruditos; -tales son los caracteres dominantes y constantes de la literatura hispano-latina en la manifestación que hemos denominado pagana.

Lección V.

Aparición del Cristianismo; sus triunfos e influencia en las costumbres y la literatura del Imperio. -Escritores hispano-latinos que cultivan la manifestación cristiana: Aquilino Juvenco y Prudencio Clemente. -Los Bárbaros: influjo que ejercieron respecto del mundo pagano y de los cristianos y su literatura. -Últimos escritores hispano-latinos del Imperio. -Orosio: sus *Historias*. -Draconcio y Orencio: sus obras poéticas. -Idacio: su *Chronicon*. -Resumen general de esta primera época de la literatura hispano-latina.

En el punto a que hemos llegado en estos apuntes relativos a la historia de la literatura hispano-latina, empieza a mostrarse la manifestación cristiana a que nos referimos en el comienzo de la lección precedente.

Débase esta nueva fase, que en su desenvolvimiento histórico presenta el Arte literario cultivado por los escritores españoles del tiempo del Imperio, a los progresos que la predicación del Evangelio había realizado, merced por una parte al descrédito en que había caído el gentilismo, y por otra a la buena acogida que tuviera la doctrina de Cristo, ardientemente propagada por hombres llenos de fe y de entusiasmo. La profunda desmoralización a que había venido el mundo pagano, y la activa predicación y tenaz propaganda de los Apóstoles y Padres de la Iglesia contribuyeron, aunque por distintos caminos, a un mismo resultado, al triunfo definitivo del Cristianismo, que al informar, como lo hizo, en poco tiempo la vida de aquellas sociedades caducas, dio nuevos elementos

de inspiración al Arte, que ya no podía alimentarse con la que lo ofrecieran los ideales del mundo pagano, cuya total corrupción y descrédito anunciaban su próxima e inevitable ruina.

Fue, pues, el advenimiento y rápido progreso del Cristianismo un hecho a todas luces saludable, en cuanto que a él se debe la regeneración, en virtud de la cual despertaron a una nueva vida sociedades moralmente muertas.

Innegable es la influencia bienhechora que en las costumbres de la Roma imperial ejerció el Cristianismo, influencia que operó una verdadera transformación en aquel pueblo, al que suministró nuevos principios de vida; y por lo tanto, nuevos elementos de inspiración artística.

Con la paz dada por Constantino a la Iglesia en los primeros años del siglo IV de nuestra era y con la que puede asegurarse que quedó afirmado el triunfo del Cristianismo, se hace más visible aquella influencia benéfica, y comienza a producirse en la literatura hispano-latina la manifestación cristiana, de la que podemos considerar como iniciadores a los Padres de la Iglesia, cuya elocuencia tan poderosamente contribuyó al resultado que señalamos.

Son los primeros españoles que se inspiran en la musa cristiana, C. Vecio Aquilino Yuvenco, que floreció en tiempos de Constantino, y M. Aurelio Prudencio Clemente, que abrazó la religión cristiana en el reinado de Teodosio. Fue el primero de estirpe ilustre y de claro ingenio, y mereció el segundo que la posteridad le otorgase el título de «príncipe de los poetas sagrados». Ambos son merecedores de alabanza por sus talentos y méritos literarios.

Yuvenco, que era Presbítero y a quien se considera como el primero de los poetas cristianos que ha producido España, escribió un poema titulado Historia Evangélica, en el que no se limita, como algunos han dicho, a poner en verso los cuatro Evangelios, sino que refiere la historia del Salvador o mejor, canta la redención del género humano. En tal sentido, ni se inspira para escribir su poema en las obras del siglo de Augusto, ni en la Mitología, ni en el arte de Homero y Virgilio, por más que no dejase de apreciar el mérito incontestable de estos dos grandes poetas; bebe su inspiración en el Evangelio, lo que le lleva a explorar nuevas regiones, valiéndose, sí, de la lengua y metrificacón latinas, pero apartándose en gran manera del arte romano. Abunda su poema en brillantes descripciones, en las que por punto general se muestra sobrio, renunciando al aparato y pompa de las figuras y metáforas que plagan la poesía gentílica. Con austeridad y sencillez expone la doctrina evangélica, y lo hace así porque para cantarla no había menester de más ornato que la verdad. Por todo ello, la Historia evangélica, en que al par que la austeridad y gravedad campea un lenguaje armonioso y flexible, es digna de estima, así como su autor, quien de ninguna manera merece el desprecio a que una crítica irreflexiva pretendiera condenarle, sin duda porque se separó del arte clásico de los griegos y los romanos. Yuvenco escribió, además del poema citado, unos himnos sobre los sacramentos, de que da noticia San Jerónimo, y algunas otras obras sobre asuntos sagrados, tales como el Liber in Genesis, el De Laudibus Domini y el Triumphus Christi heroicus.

Prudencio, que nació por los años de 348 ó 350 de nuestra era en Zaragoza o Calahorra, fue cultivador de las letras griegas y latinas,

ejerció la abogacía y la magistratura, y últimamente, ocupó un lugar en la milicia. Escribió varios poemas religiosos encaminados a defender la pureza del dogma cristiano, a combatir la idolatría, a ensalzar las virtudes de los mártires y a cantar las alabanzas de los Apóstoles. Semejante empresa, no exenta de dificultades en aquellos tiempos, la realiza escribiendo el Libro de los himnos, el Libro de las Coronas, la Apoteosis, el Origen del pecado, el Combate del alma y dos cartas contra Simaco. De todas estas obras se han hecho bastantes ediciones, habiendo merecido sus himnos la honra de ser reproducidos, no sólo en los Breviarios y las Vidas y Actas de los Santos, sino aun en obras meramente históricas como la España Sagrada. Inflamado del espíritu religioso que exalta su fantasía, Prudencio infringe en sus obras las leyes de la metrificación y de la gramática, no obstante lo cual aparece en la esencia como poeta superior a los gentílicos, contemporáneos suyos, y sus descripciones son bellas y sencillas, como elevada, varonil, y a veces majestuosa, la entonación de sus cantos. No sin motivo se le acusa de duro e inarmónico, además de incorrecto, faltas que sin duda tienen su fundamento en que más que en la pulcritud de las formas tenía Prudencio puesta la vista en la majestad y grandeza de las ideas y sentimientos. De todo ello se deduce que aunque no pueda colocársele al lado de Horacio, como pretendía su entusiasta admirador Sidonio Apolinar, merece Prudencio ser tenido como poeta de bastante mérito y relevantes cualidades.

En la época que estamos historiando se realizó un acontecimiento de suma trascendencia que en poco tiempo cambió la faz del mundo, dando en tierra para siempre con el gran imperio de Occidente y coadyuvando, aunque de un modo indirecto, al triunfo definitivo del Cristianismo. Nos referimos a la invasión de los Bárbaros, mediante la cual, pareció al principio como reanimarse el mundo pagano. Pero esta animación era galvánica y fue la precursora de una muerte cierta, desde hacía tiempo claramente presentida. En esta despedida de los antiguos dioses, en esta como agonía del gentilismo, que pugnaba con todas sus fuerzas por no abandonar el dominio del mundo, aviváronse las persecuciones contra los cristianos, a los que se culpaba de cuantos males aquejaban a la sazón al Imperio. Al triunfo cada vez más grande, que el Cristianismo alcanzaba, se atribuían las desdichas que afligían al mundo con la irrupción de aquellas hordas venidas del Norte; y por lo mismo, y a la vez que se resucitaban los ritos, las ceremonias y hasta las fiestas del Paganismo hubo una especie de reacción contra la doctrina del Evangelio, contra la cual, así como contra sus defensores se emplearon la calumnia, el sarcasmo y la sátira más emponzoñada.

No dejaron de responder a tan cruda y encarnizada guerra los campeones de la doctrina evangélica; antes bien entraron en la pelea con denodado entusiasmo varones tan esforzados como Cirilo Alejandrino, Teodoreto, San Pedro Crisólogo, San Máximo, San Jerónimo, el gran Agustín, Tertuliano y otros.

Entre los españoles ilustres que figuran al frente de este movimiento, cuyo principal fin es defender de todo linaje de ataques la pureza de la doctrina cristiana, se cuenta el historiador Paulo Orosio, presbítero, natural de Braga, que floreció por los primeros años del siglo V. Hizo una peregrinación al Asia y al África, visitando a San Jerónimo y

San Agustín, y aleccionado por tan sabios maestros hubo de salir a la defensa del dogma católico contra los errores de Celestio y Pelagio, en presencia del cual y del obispo de Jerusalén hizo una relación exacta de lo acaecido en el Concilio de Cartago. No bastando esto, tuvo que escribir su Apologético contra Pelagio, obra en que resplandece una gran elocuencia y en la cual se propuso probar la doctrina del libre albedrío negada por el heresiarca. Para convencer a los paganos de la falsedad de sus creencias, creyó Orosio que era el mejor medio presentar a sus ojos los ejemplos de la Historia, y a este intento escribió sus celebradas Historias, que no por haber dado lugar a contradictorios juicios dejan de tener mérito. Fue aplaudida esta obra durante el siglo V y consultada en los posteriores; y si en ella incurrió Orosio en anacronismos, pecó de crédulo (lo cual era un defecto de la época), y cayó en graves faltas de lenguaje y estilo, no puede en modo alguno negarse que también dio pruebas de estar adornado de dotes excelentes, que le hacen digno de especial mención.

Como colaboradores en la obra acometida por Orosio, si bien pulsando la lira en vez de cultivar la Historia, deben citarse Draconcio y Orencio, el primero de los cuales escribió un poema en versos hexámetros o heroicos denominado *De Deo* (repartidos en dos libros que constan de 2244 versos), en el cual canta al Numen Único, y en el que, en medio de no pocos lunares, resplandecen claras dotes que le dan un valor que no consiente los dictados de grosero y bárbaro con que ha sido injustamente tildado por los latinistas, pues no deja de tener bellezas de bastante precio. Las obras más notables de Orencio son sus Oraciones (veinticuatro) encaminadas contra la idolatría, y principalmente su *Conmonitorio*, obra que consta de dos libros y tiene por objeto formar la educación moral y religiosa de los cristianos. Menos ardiente y más sobrio que Draconcio, brilla menos que éste por la imaginación, aventajándole en la dulzura y claridad de los versos; y así como el primero altera con demasiada frecuencia el valor de las sílabas, el segundo apenas sabe observar las leyes del ritmo y del metro. Orencio fue más fecundo que Draconcio, pues además de las dos obras referidas se conservan de él algunos himnos; ambos merecen ser estudiados como cultivadores de la literatura hispano-latina.

En el mismo caso se halla Idacio, que nació a fines del siglo IV en la antigua Limia, hoy Ponte Lima, siendo elevado en el año 42,7 a la silla episcopal de Aguas Flvias (Chaves). Eclesiástico como Orosio, fue como él historiador, siendo las Historias de éste las que principalmente prefiere para escribir su *Chronicón*, que principia en el primer año del imperio de Teodosio (379), y termina con el tercero de Valentiniano (469). Esta obra es hija a la vez del sentimiento religioso y del patriótico, y no deja de tener mérito; pero no puede desconocerse que está escrita con olvido de las formas empleadas por los antiguos historiadores, y con demasiada rapidez y confusión, a lo cual contribuyó, sin duda, el estado crítico de la época en que se produjo y la abundancia de acontecimientos que encierra, que expone en brevísimo espacio. Idacio es el último de los escritores que florecen en la Península bajo el Imperio, que cuando se componía el *Chronicón* se halla en sus postrimerías.

Con dicho escritor termina también la primera época de la literatura hispano-latina, en la cual hemos visto que tomando por punto de partida la

literatura clásica, así griega como romana, y valiéndose de la lengua del Lacio, extendida por toda la Península ibérica, que por los tiempos a que nos referimos no era más que una provincia romana, el ingenio español dio señales de vitalidad, y al honrar con sus primicias la historia literaria de un pueblo extraño, echó los cimientos sobre que más tarde había de levantarse el gran edificio de nuestra literatura nacional.

En esta época a que nos referimos, múestrase ya el ingenio español adornado de los caracteres propios de nuestro pueblo, que tanto valor dan más tarde a la literatura castellana. Aquella noble y a la vez potente aspiración a la independencia; aquel como rudo empeño en quebrantar las reglas y preceptos del mismo arte en que se inspiran los primeros escritores hispano-latinos; aquella inclinación a usar de licencias poéticas y de lenguaje, y a convertirlas en reglas y hasta imponerlas como preceptos; aquel sello de originalidad seguido de la tendencia a separarse de los eruditos; todo aquello, en fin, que en la lección precedente reconocimos como constituyendo el carácter de los escritores hispano-latinos, que siguieron la manifestación pagana, constituye el carácter de los españoles que cultivan la literatura latina en su manifestación cristiana. Todo ello, pues, forma el carácter especial de la literatura hispano-latina en su primera época.

Época segunda

Dominación visigoda.

(Siglos V-VIII.)

Lección VI.

Estado social de España bajo la dominación visigoda. -Influencia del monacato y de la elocuencia religiosa. -Escritores hispano-latinos de la monarquía visigoda: Leandro de Sevilla y Juan de Biclara. -Nuevos triunfos del Catolicismo y sus consecuencias. -Fulgencio e Isidoro de Sevilla. -Importancia y obras de éste: influencia que ejerció en la cultura patria. -Continuadores del renacimiento de las letras iniciado por Leandro e Isidoro. -Escritores visigodos. -Decadencia de las letras a fines del siglo VII: sus causas. -Noticias acerca de la poesía popular latina en esta época. -Los himnos religiosos: su importancia. -Resumen general del movimiento de la literatura hispano-latina durante la dominación visigoda.

Grandes y trascendentales acontecimientos tuvieron lugar en el mundo durante el siglo V. Con la caída y desmembramiento del Imperio, se constituye y arraiga la unidad del Cristianismo, cuyo poderío e influencia son cada vez más crecientes. Roma encontró castigo a sus culpas en la invasión de los Bárbaros, que acabaron de una vez para siempre con su poder, subyugando como a pobre esclava a la que antes fuera señora del mundo.

Como era consiguiente, España no fue de los pueblos que menos sufrieron con la invasión de los Bárbaros. Abandonada a sus propias fuerzas, sufrió todas las rudas consecuencias de aquella irrupción devastadora, que parecía dispuesta a no dejar piedra sobre piedra, sin que tuviera alientos para oponerse con energía al torrente feroz que todo lo

avasallaba, enervada y envilecida como estaba por los romanos, que ahora la entregaban a los invasores como presa codiciada que pudiera distraerlos y dar un punto de reposo al espirante Imperio. Después de las primeras feroces invasiones de los Bárbaros, enseñoreáronse al cabo de la Península ibérica los visigodos, que aunque no tan feroces como sus antecesores los alanos, suevos y vándalos, trataron a los españoles como a vencidos, con aquella dureza de que habían dado muestras en todas sus invasiones. Excluyeron a los españoles de toda participación en el gobierno, todos los fueros y privilegios fueron para los vencedores, y no contentos con esto establecieron la inicua ley de razas, por la cual se establecía una barrera infranqueable entre vencedores y vencidos. Para que el estado de anarquía a que se hallaba reducida la Península fuera mayor, presentose la herejía de Arrio a reñir batalla con el Catolicismo, con lo cual vino a reflejarse en los dominios de la conciencia aquel estado profundamente anárquico que se enseñoreaba de todo el territorio español. Partidarios los visigodos del Arrianismo, hubieron de renovarse para la mayoría de los españoles aquellas crueles persecuciones que recuerdan las de Nerón: Eurico fue el que inauguró esta lucha, (que tiene como desenlace el suplicio de Hermenegildo), con su persecución contra los prelados católicos, y en ella pareció renacer el heroísmo de los españoles.

Tal era el estado social, brevemente bosquejado, de la Península ibérica, en los días que siguieron a la invasión de los Bárbaros y al triunfo definitivo de los visigodos.

El monacato de Occidente, institución que llegó a ejercer gran influencia en las costumbres y tuvo alta representación en la Iglesia, y la elocuencia sagrada que contó esforzados e ilustres representantes, lograron al cabo contrarrestar el poder de los visigodos, con cuya raza llegó a competir la hispano-romana que moralmente se rehabilitó mucho, dando señales evidentes de lo que antes fuera; en lo cual influyó, sin duda, la nueva persecución que contra el Catolicismo se llevó a cabo después del concilio arriano de Toledo (580). Mas el Arrianismo estaba moralmente herido.

Entre otros varones ilustres contribuyeron a este resultado Leandro de Sevilla y Juan de Biclara, ambos prelados de la Iglesia española y ambos también nacidos en el suelo de nuestra Península.

Leandro, que era erudito y conocía las lenguas griega y hebrea, siendo docto en la latina, y que gozó en su tiempo de universal reputación, se consagró durante su destierro, según el testimonio de San Isidoro, a escribir «contra los dogmas heréticos dos libros», en los que rebatió con enérgico estilo la doctrina arriana. En ambos dio relevantes muestras de elocuencia. Exornó la Salmódia con los himnos y oraciones duplicadas y unos comentarios sobre dicho libro. Por su elocuencia, saber y erudición ejerció gran ascendiente entre la grey católica, por todo lo cual merece lugar distinguido entre los ingenios de la época en que floreció.

Juan de Biclara se distinguió también por su fervor en combatir al Arrianismo. Era instruido en las letras griegas y latinas, y fue continuador de los Cronicones escritos por los cristianos, componiendo su Crónica en la que abraza el período que media desde el año de 567 al de 589, y en la que si se olvidó de las galas del estilo y del lenguaje, no

dejó de prestar un buen servicio a la cultura de aquellos tiempos.

Por este tiempo obtiene el Catolicismo un nuevo y trascendental triunfo con la abjuración que del Arrianismo hizo Recaredo y confirmó ante el tercer concilio de Toledo (589), no sin haber decretado antes la reparación completa del episcopado católico, el cual ejerció desde este hecho gran influencia en los destinos de la nación, alentado por el rey y los Concilios que dieron muestras de intolerancia, sobre todo contra los judíos, entre cuya raza y la española abrieron un abismo que dio por resultado a la larga el decreto de expulsión dado por los Reyes Católicos. Estos hechos, acompañados de otras circunstancias que no son de este lugar, dan por resaltado la enervación de la raza visigoda, y con el mejoramiento del pueblo español, coincide una especie de renacimiento de las letras clásicas, principalmente las latinas, cuya lengua, hecha ya idioma común de los católicos en el tercer concilio de Toledo, llegó a ser la preferida en la corte de los visigodos, que la sustituyeron a la suya.

Contribuyeron a este renacimiento de las letras clásicas, los obispos católicos, principalmente Fulgencio de Astigi (Écija) e Isidoro de Sevilla, continuadores de la obra comenzada por Leandro de Sevilla, que fue quien inauguró la era de bienandanza en que al punto que hemos llegado se encontraba el Catolicismo. Dejando a un lado a San Fulgencio de Astigi (que no hay que confundir con el natural de Leptis, antigua ciudad del África, y obispo de Ruspo, también de aquella parte del mundo), nos fijaremos en San Isidoro que le sobrepujó en talentos, saber e influencia.

Recibió San Isidoro una brillante educación literaria y científica, gozando por esto, como por la claridad de su talento, por los eminentes servicios que prestó a la Iglesia y por las condiciones de su carácter, de alto renombre y fama universal, por lo que mereció que sus coetáneos le apellidasen Doctor de las Españas, Espejo de obispos y de sacerdotes y Segundo Daniel. Aunque su vocación principal eran las letras sagradas, no por eso dejó de cultivar con éxito las profanas, en las que dio muestras de poseer vastos y variados conocimientos. Fue San Isidoro verdadera lumbrera de aquellos tiempos, por lo que merece lugar distinguido en la historia de la cultura nacional.

Fue continuador de la escuela formada por San Leandro y, como éste, llegó a familiarizarse con la elocuencia y la poesía de los griegos y latinos, si bien nunca perdía de vista su objeto capital, que era para él el triunfo de la doctrina católica. Como Leandro, dedicose en su juventud al estudio de la Poesía, inspirado por la musa religiosa, que le hace prorrumper en himnos de alabanzas al Señor, y ensalzar las altas virtudes de los mártires. En tal sentido, y teniendo, sin duda, presente el primer libro de Draconcio, compuso su poema Fabrica Mundi, cuya ejecución artística no raya a mucha altura, y es inferior a la de los versos que escribió a su Biblioteca, en los que revelando más el espíritu didáctico que resplandece en sus demás obras, muestra que no es sólo el entusiasmo lo que le anima, sino el amor a la ciencia.

Pero mucho más que por sus obras poéticas distinguióse Isidoro por sus composiciones en prosa, que son a las que debe su fama como hombre de letras. Además de las interpretaciones que hizo de la Biblia, desde el Génesis hasta el Libro cuarto de los Reyes, de una exposición de la historia de los Macabeos, y de sus proemios al Antiguo y Nuevo Testamento,

en todos cuyos trabajos se propuso la depuración de la doctrina católica, escribió otros libros, en los cuales manifiesta más su saber y su deseo de ensanchar la esfera de los conocimientos humanos: tales son los titulados *De differentiis*, *De synonymis*, *De Propietate sermonum* y *De Natura rerum*. Este último, sobre todo, en que a la par que grandes conocimientos, muestra profundo respeto a la ciencia de griegos y romanos, merece particular mención, pues en él revela San Isidoro su vasto y profundo saber de aquella ciencia.

Mas el libro que mayor fama ha dado al metropolitano de Sevilla y el que más atención merece de la crítica, es el titulado: los Orígenes o las Etimologías, del cual dice el señor Amador de los Ríos, que es un monumento inestimable de aquella civilización que se amasaba con los despojos del antiguo mundo, revelando al propio tiempo cuantos elementos de vida y de cultura se habían desarrollado desde la caída del Imperio de Occidente (240). Escrita esta obra con un fin altamente didáctico, obedecía al pensamiento de recoger en ella, reduciéndolo a un sólo punto de vista, cuanto a la sazón se sabía dentro y fuera de España, poniendo tan vastos conocimientos al alcance del mayor número de inteligencias. Por lo mismo que la empresa era atrevida, a la vez que de utilidad y conveniencia notorias, y como quiera que su realización correspondió a estas circunstancias, fue acogida con general aplauso, y aún hoy es mirada con profundo respeto, siquiera no se la considere más que como un gran monumento de la civilización hispano-latina, triunfante de la visigoda.

Divididas las Etimologías en veinte libros, comiéndase en ellas por la exposición, conforme a las doctrinas de Platón y Aristóteles, de la idea del arte y la ciencia, entrándose después en el estudio de las siete disciplinas liberales que formaron durante la Edad Media el trivio y el cuadrivio (gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía). Después trátase en este libro de la medicina, la legislación, la cronología y la bibliografía, a continuación de lo cual, que se expone a manera de iniciación en esta clase de estudios, se trata en los dos siguientes libros (VII y VIII) de la doctrina católica, pasando más tarde a ocuparse de la constitución social de aquella época, y particularmente de la civilización romana, de la filología, de las ciencias naturales, la cosmografía, la arquitectura, la agricultura, la indumentaria, las costumbres, la milicia y la marina. Por estas someras indicaciones se comprende fácilmente la magnitud de la empresa acometida por San Isidoro, y la multiplicidad de conocimientos, de que para su realización necesitaba estar adornado el metropolitano de Sevilla. En tal sentido, las Etimologías ejercieron gran influencia en la cultura de aquella época, fueron una de las obras que más popularidad alcanzaron durante la Edad Media y merecieron ser traducidas a la lengua castellana en tiempos del Rey Sabio.

Además de esta importantísima obra se deben a San Isidoro otras de carácter didáctico también: tales son sus Varones ilustres, su Historia de los godos y su Cronicón. Escritas ambas bajo el mismo sistema y método que las historias del Biclarense e Idacio, no llegaron a alcanzar la fama de las Etimologías, ni en verdad, tienen el mérito de éstas, pues no suponen tan profundos y variados conocimientos como ellas, por más que en las tres Historias revelase Isidoro las dotes de talento y saber que le han dado la

fama de que justamente goza.

Entre los que siguieron las huellas de San Isidoro, deben citarse: San Braulio, obispo de Zaragoza, escritor de los más fecundos de su tiempo y autor, entre otras obras, de la Vida de Emiliano (San Millán), que más tarde inspiró la musa de Berceo, y Máximo Y Constanicio, obispos de Zaragoza y Palencia respectivamente, con los que se realiza una como reaparición de la poesía cristiana y se reanuda la tradición de los Prudencios y Draconcios, tradición que encontramos luego sostenida en los comienzos de la literatura propiamente nacional.

Continuadores también del movimiento iniciado por San Leandro y San Isidoro, son San Eugenio, metropolitano de Toledo, que fue reformador de los oficios eclesiásticos, perito en el arte de la música y cultivador de la Poesía, que a veces se manifiesta en él esencialmente lírica, revistiendo el carácter de elegiaca; San Ildefonso, que también ocupó la silla de Toledo, cultivó la poesía religiosa, componiendo himnos, y se distinguió por su fecundidad como prosista didáctico, en quien resplandece con vivos fulgores la elocuencia sagrada; San Julián, que asimismo se sentó en la silla de Toledo, y se distinguió como poeta, orador, historiador, filósofo y teólogo; Paulo Emeritense, que se señaló como historiador, más por las condiciones propias de su lenguaje y estilo que por la atención que prestase a los modelos de la antigüedad clásica; y otros prelados que cultivaron la literatura hispano-latina por los tiempos a que nos referimos, tales como el obispo de Zaragoza Tajón, conocido con el sobrenombre de Samuel y el asceta Valerio.

No fueron solo los prelados españoles los que se dedicaron al cultivo de las letras hispano-latinas, pues también algunos visigodos se distinguieron en este concepto, con la circunstancia de que eran todos ellos magnates. Además del Conde Bulgarano, gobernador de la Galia Gótica, de quien se conservan algunas cartas que encierran verdadero interés histórico, y no dejan de estar escritas con algún esmero, debe citarse al rey Sisebuto, que fue instruido y elegante en el decir, y prestó gran protección a los estudios: si es dudoso que la Vida del mártir Desiderio (Obispo de Viana) sea suya, no cabe tal duda respecto a sus Epístolas, por las que se muestra que trató de cultivar la Poesía, y que era fecundo y no carecía de ingenio. También Chindaswinto aspiró al lauro de poeta, escribiendo unos epitafios, que más que como hijo de las Musas, lo acreditan por su ilustración y cultura; escribió también varias epístolas.

El renacimiento de las letras, que se produce a consecuencia de los triunfos logrados por la Iglesia desde la abjuración de Recaredo y el tercer Concilio toledano, se detiene, dejando entrever una tendencia precursora de la gran catástrofe en que había de caer envuelta la monarquía visigoda. Esta como parálisis, se observa en los últimos días del siglo VII y primeros del VIII, y no deja de tener su explicación.

Triunfante el Catolicismo, aspiró a la supremacía temporal, esto es, trató de inspirarse en nuevos ideales, realizados ya los que le sirvieron de norte hasta obtener el triunfo.

Trae esto consigo, como secuela inevitable, la corrupción del clero llevada hasta lo increíble, como lo atestiguan las decisiones y declaraciones de los Concilios y Padres de la Iglesia. A tan funesto resultado contribuye, por un lado la circunstancia de haber entrado a la

sazón muchos visigodos a formar parte del clero católico, y por otro la participación tan activa que éste tomara con la nobleza (la raza goda) en las contiendas y asuntos de la vida pública, a lo cual hay que añadir el abatimiento y la abyección a que había venido a parar el pueblo visigodo, como bien claro se puso de manifiesto con la invasión árabe, a que apenas pudo o supo oponerse, y en la afición con que se entregó a las fiestas paganas, condenadas por el dogma de su Iglesia.

Entre las fiestas a que el pueblo visigodo se entregó con más afán, figuran las escénicas, que tenían además de un origen gentílico, un sentido verdaderamente depravado, y acusaban una gran corrupción en las costumbres. Trataron de oponerse los Padres de la Iglesia a una dirección tan opuesta a la moral del dogma, y viendo que no era fácil apartar al pueblo de ella por entero, acudieron entre otros medios al de hacer que se pusieran en escena obras más en armonía con la doctrina católica. A semejante intento responde el diálogo titulado *Synonima*, de San Isidoro, que vino a ser como la primera piedra sobre que más tarde había de levantarse el edificio del arte escénico cristiano, que, como luego veremos, nació bajo las bóvedas de los templos. No pudo, sin embargo de los esfuerzos hechos, atajarse el mal que se quería extirpar; antes bien, parecía el remedio de resultados contraproducentes, y a las fiestas indicadas vinieron a mezclarse, cada vez con más profusión y mayor contentamiento del pueblo, los magos, nigrománticos, encantadores y otros personajes de este jaez, que mostraban que los gustos gentílicos y depravados del pueblo visigodo iban en aumento, lejos de disminuirse. La Poesía siguió el mismo camino. Los banquetes nocturnos, las fiestas de Himeneo, los cantos funerarios de procedencia pagana, trascendieron con rapidez inusitada de la nobleza visigoda, que se había aficionado a ellos grandemente, al pueblo, que no quiso ser menos que sus señores y magnates. Mas, de todo esto, que constituye lo que podríamos denominar la poesía popular latina del tiempo de los visigodos, no debe prescindirse, puesto que todo ello, en medio de sus formas toscas y de su sentido corrompido, señala el punto de partida, los gérmenes del arte poético cristiano, cultivado por los españoles en la lengua nacional.

Para remediar el mal que en el párrafo anterior hemos señalado, la Iglesia llamó a los fieles a que participaran de sus ceremonias y ritos, que al efecto acompañó de cantos propios para alimentar la fantasía del pueblo, que al mismo tiempo sirvieran para avivar y excitar en él los sentimientos piadosos y le fortificaran en su amor a la pureza del dogma y de las costumbres. Nacieron de aquí los himnos religiosos, primera y más bella forma de la poesía cristiana, que a su vez es la que produce las primeras manifestaciones del arte poético español, propiamente dicho. Tienen, pues, grande importancia los himnos de la Iglesia, cuyo influjo civilizador fue mucho en aquella época, en cuanto que su sentido religioso señala el origen de las formas poéticas de la literatura patria, y se trasmite a los cantos populares, influyendo de una manera beneficiosa sobre las costumbres. De aquí la importancia por todos reconocida a los himnos, de cuyas colecciones la más interesante, sin duda, por su número y por referirse a la época de que ahora tratamos, es la que lleva el título de *Himnario hispano-latino-gótico*, y procedente de la catedral de Toledo se conserva en la Biblioteca nacional. Los himnos que contiene pertenecen

a las primicias de este género de composiciones, es decir, al siglo VII, siendo por lo tanto más antiguos que los de la célebre Hymnodia Hispánica de Arévalo, que en su mayor parte corresponde a época muy posterior a la invasión sarracena. Es, pues, el Hymnario que se halla en el Códice Toledano, y fue conservado por los mozárabes de aquella población, el monumento más interesante que poseemos de esta clase de composiciones poéticas, y corresponde a la época de los visigodos, atestiguando que en ésta y en los himnos deben buscarse los orígenes de la poesía española.

No deja, ciertamente, de ser digna de detenido estudio la marcha que sigue la literatura hispano-latina durante la época cuyo cuadro acabamos de bosquejar, o sea durante la dominación visigoda. Con Leandro y el Biclarense se inicia ya una especie de renacimiento de las letras clásicas, si bien la Poesía conserva los caracteres que en la lección anterior señalamos, por lo que en el renacimiento a que ahora nos referimos se nos ofrece con la misma inspiración de que se alimentara la musa de los Prudencios y Draconcios. En los días de los Fulgencios e Isidoros se acentúa dicho renacimiento de las letras griegas y latinas, muy particularmente de éstas últimas, cuya lengua es ya el idioma de los visigodos; y a la vez que esto sucede, sigue también aquella misma reaparición de la poesía cristiana, reanudándose con más fuerza la tradición que antes hemos indicado, y apareciendo en algunas composiciones el elemento lírico. Detiéndose este movimiento al terminar el siglo VII y en el comienzo del VIII, cuando tiene lugar la ruina del imperio visigodo, y nuevos elementos vienen a perturbarlo todo y a ejercer su influencia en los dominios del Arte. Y en fin, a la vez que en esta época se va caminando con la adopción del latín por los visigodos y su corrupción, a la formación del idioma nacional, de las ruinas del arte clásico empieza a surgir la literatura patria, que ya se vislumbra en las fiestas en que hemos visto mostrarse la literatura popular latina de la época de los visigodos, y señaladamente en los himnos de la Iglesia, a cuyo calor nacen luego, como veremos, las primeras manifestaciones de la literatura española propiamente dicha.

Época tercera

Dominación musulmana.

(Siglos VIII-XII.)

Lección VII.

Estado social de la Península ibérica después de la derrota de Guadalete.

-Califato de Córdoba. -Carácter de la civilización mahometana. -Escritores hispano-cristianos del siglo VIII: Juan Hispalense, Cixila, Isidoro Pacense y otros. -Política del Califato y sus consecuencias. -Persecución musulmana contra la Iglesia. -Escritores del siglo IX: Esperaindeo, San Eulogio y San Álvaro, Samsón, Leovigildo y Cipriano. -Carácter de estos escritores y decadencia de las letras hispano-cristianas.

En Guadalete (711), se hundió para siempre la monarquía visigoda que había imperado en la Península ibérica desde el siglo V de nuestra era. Con este hecho desgraciado, en que representó papel tan principal la traición de un conde y de un obispo, se trastorna por completo la manera

de ser del pueblo español, cuya constitución social y política sufre una nueva transformación con la invasión de los hijos de Mahoma. Religión, instituciones políticas, costumbres, ciencia, arte, todo en fin, lo que constituye la vida de un pueblo sufre más o menos la influencia de aquel acontecimiento, del cual parece como que surge al cabo la nacionalidad española.

Tres años bastaron para que los vencedores en Guadalete acabaran con la dominación visigoda, vencéndola en las llanuras de Lorca y sujetándola a su dominio en Orihuela, último baluarte de aquella monarquía. Derramadas por las provincias de España las primeras huestes invasoras que acaudillaba Tarig-ben-Zeyad, cayó sobre ellas nueva nube de desgracias y desventuras que recordaban las primeras invasiones de los Bárbaros. Por donde quiera que los soldados del Profeta paseaban sus estandartes, sembraban la ruina, la desolación y la muerte. Así como bajo la planta de los soldados de Atila se hundió para siempre el mundo pagano, con la invasión agarena tembló y vino a tierra para no volverse a levantar el edificio de la civilización visigoda, con lo que el estado social de la Península experimenta de nuevo grande y profunda perturbación.

Al estrépito producido por las instituciones que se derrumban; al espanto, congoja y cruel devastación que causan las correrías de los árabes, que nada respetaron, hay que añadir la lucha religiosa que se inauguraba y en la que empezaba por verse echada de los dominios, que con tanto trabajo había conquistado, la religión cristiana, tan querida a la sazón de los españoles. Y para mayor desventura viéronse éstos acometidos por los judíos, los eternos enemigos de aquella religión, que habían sido sacados de sus encierros y armados por los invasores, quienes después de sus primeras correrías fueron tomando asiento en diversos puntos de la Península, celebrando convenios con los naturales, estableciendo un gobierno, y organizándose, en fin, como quien había invadido la Península para algo más que para llevarse sus riquezas. Esto ocasionó a los españoles profunda amargura, pues hartos comprendieron que la estancia de los árabes en la Península había de durar más de lo que en un principio creyeran; lo que vino a corroborar el que a medida que el tiempo pasaba la invasión perdía su carácter religioso y adquiría el de dominación material y política. Y mientras todo esto sucedía surge una como división en los españoles: unos quedan sometidos a los invasores y otros se conservan independientes. Los primeros, a los que se ha dado el nombre de mozárabes, son como los depositarios de la tradición visigoda para transmitirla, aunque influida por la civilización árabe, a sus hermanos los cristianos independientes, que son los que llevan en sí el germen de nuestra nacionalidad, la cual fundan mediante el hecho glorioso de la Reconquista que a la vez entraña una profunda revolución social en el pueblo cristiano.

Tal era el estado social de nuestra Península en los primeros años del siglo VIII, o sea, en los que siguieron a la derrota en que se hundió para no volver a levantarse la monarquía visigoda, estado muy semejante al que se originó de las primeras conquistas de los visigodos a la caída del imperio de Occidente.

No desconocieron los invasores cuál era su situación en la Península y cuál la suerte que les esperaba si no hacían un esfuerzo para

sobreponerse a las circunstancias que parecían conjurarse contra el poder naciente. La resistencia de los naturales del país, aun de los mismos mozárabes, y los esfuerzos y amenazas de los primeros campeones de la Reconquista, por una parte, y por otra los odios y rencores que existían entre las diversas razas y tribus que habían venido a España bajo las banderas del Profeta, eran causas suficientes para abreviar los días de la dominación musulmana en la tierra que acababan de conquistar. De aquí el que se pensase en establecer un imperio independiente del Califato de Damasco, a cuya cabeza se puso (755) al ilustrado Abd-er-Rahman, único vástago que restaba de los Beni-Omeyas, dando así nacimiento al celebrado Califato de Córdoba, y con él a la dominación de los Emires o Califas españoles.

Nació el nuevo Califato bajo los mejores auspicios, debiéndose esto muy principalmente al primer Califa, hombre de excelentes condiciones, tan bravo en la guerra como amante de las artes, las ciencias y las letras, y que a la vez que ponía coto a la anarquía que amenazaba dar en tierra con el naciente imperio, sembraba los gérmenes de aquella cultura que tan pujante se mostró en la celebrada Medina Andalus (Corthobáh) que fue émula del Cairo y de Bagdad, y foco y emporio de ilustración.

En el Califato de Córdoba hallamos como compendiados todos los rasgos característicos de la civilización mahometana, que debemos estudiar aquí para determinar la influencia que ejerció en nuestro pueblo y especialmente en la literatura española.

La intolerancia religiosa y política fue lo que principalmente impulsó a Mahoma en su conquista. El pueblo que acaudillaba, joven y ardoroso, era más dado a las empresas guerreras que a la cultura del espíritu, a la que se sintió inclinado sólo después de apoderarse de la Grecia. Deslumbrado al contemplar la civilización de los vencidos quiso emularlos; y como quiera que careciese de artes, de ciencias y de literatura, pidió al Asia sus leyendas misteriosas, a la Grecia su ciencia y su filosofía y a todos los pueblos que había subyugado sus artes. Fomentaron y dirigieron esta inclinación los príncipes Abbassidas, entregándose unos al estudio de la astronomía, la filosofía y la medicina, estudiando otros los tesoros de la antigüedad con preferencia a la cultura helénica, trayendo éstos a su literatura los apólogos y ficciones de la India y la Persia, y contribuyendo todos a formar el cuadro brillante de una civilización que por bastante tiempo deslumbró al mundo con sus resplandores, pero que al cabo era allegadiza y derivada, como que se fundaba en la imitación. No por esto deja de ser importante ni puede negársele que ejerciera influencia, no sólo en cuanto que contribuyó a despertar el gusto por la antigüedad clásica, sino porque sirvió como de vehículo para transmitir los tesoros de aquellas civilizaciones al arte de otros pueblos, señaladamente del nuestro, en cuya literatura tanta influencia tuvo desde los comienzos la forma oriental o simbólica que en parte fue importada por las relaciones que el Rey Sabio tuvo con los árabes.

No obstante el triunfo de las armas mahometanas y los peligros que corrían los cristianos, se cultivaron las letras por los españoles a la vez que se echaban los cimientos del Califato de Córdoba. Entre los escritores hispano-cristianos que florecieron en el siglo VIII, colócase

el primero a un prelado de Sevilla a quien se supone contemporáneo del primer Califa y se llamó Juan Hispalense. Atribúyesele una versión o exposición arábica de las Sagradas Escrituras, de lo cual han colegido algunos que la lengua latina ni se usaba ni se entendía ya en aquella época, lo que, si no es admisible, prueba al menos la influencia que la lengua de los árabes ejercía sobre los ingenios españoles. Oscuras y contradictorias son las noticias que existen del Hispalense, a quien se supone docto en la lengua y las letras latinas, así como al prelado de Toledo Cixila que ocupó aquella silla por los años de 744, y siguió las huellas de San Isidoro y San Julián, completando la obra de éste con la Vida de San Ildefonso, que se debe a su pluma y en la que paso no pocas rimas. De más importancia que los dos varones citados es el Obispo de Paz Augusta, Isidoro Pacense, que nació en los últimos días de la dominación visigoda. Su obra más importante es un Epítome en el que, comenzando por el reinado de Heraclio hace la narración de los principales sucesos que provinieron de la invasión sarracena, y trata de continuar la obra acometida antes por el gran Isidoro. Elipando, que también ocupó la silla de Toledo (782) y siguió la doctrina de Nestorio, y Etherio y Beato que combaten vigorosamente esta herejía y a su mantenedor, fueron asimismo cultivadores en dicha época de las letras hispano-cristianas, y se inspiraron todavía, como que debieron su educación literaria a la monarquía visigoda, en la Escuela de Sevilla, fundada por Leandro e Isidoro.

En el siglo IX tuvo lugar un hecho que influyó sobremanera en la suerte de los mozárabes y de las letras cristianas. Había sido política del Califato la de atraerse a los mozárabes, protegiéndolos y fomentando la unión entre ellos y los musulimes. El esplendor de la corte de Córdoba, en que cada día se cultivaban con más brillo y éxito las artes, las letras, y las ciencias, las escuelas y academias establecidas en la misma, y la prohibición de que en los Estados del Califa se hablase y escribiese la lengua latina, teniendo que acudir a las escuelas musulmanas los hijos de los cristianos, todo contribuía al resultado a que la sagaz política de Abd-er-Rahman iba encaminada, que no era otro que el de adormecer el patriotismo de los mozárabes e introducir entre todos los cristianos la perturbación y el desaliento. Semejante política, ciertamente meditada y de éxito seguro, contribuía, además de lo indicado, a quebrantarla tradición de los estudios hispano-latinos y a dar alientos y mayor influencia a la lengua y literatura arábicas.

Mas a mediados del referido siglo IX cambió mucho este estado de cosas. Merced a las predicaciones y esfuerzos de la Iglesia, que no podía desconocer el mal que en su seno se estaba labrando, el Califato tuvo que cambiar de rumbo, y en vez de aquella política de atracción y de tolerancia, empleó la fuerza y la intransigencia, acudiendo a la persecución contra la Iglesia. Las predicaciones de ésta reanimaron el espíritu religioso y el sentimiento patriótico de los mozárabes, inaugurándose con ello una lucha terrible en la que se derramó mucha sangre, y en medio de la cual renació el culto por la tradición en que antes se inspirara el arte cristiano. La doctrina de Isidoro volvió a estar en boga y en la misma Córdoba imperaron las escuelas que más de dos siglos antes vimos establecidas. La sangre de los mártires de la

persecución a que acabamos de referirnos, parecía contribuir a este resultado.

En esta reacción del espíritu cristiano y del sentimiento religioso, que llevaba consigo el renacimiento del arte hispano-latino, tuvo una gran parte la elocuencia de los escritores eclesiásticos, siendo el primero en dar el ejemplo el Abad Esperaindeo, que para condenar el extravío de los que abandonaban la ley de Cristo por seguir la de Mahoma, para desvanecer errores y para fortalecer a los débiles escribió su Apologético contra Mahoma, en el que recaba para la elocuencia sagrada toda su antigua energía, y se muestra, por su arrebatado entusiasmo, émulo de San Ildefonso. A Esperaindeo se debe principalmente la exaltación del sentimiento religioso entre los cristianos y la persecución a que antes nos hemos referido, que hizo brotar por todas partes nuevos mártires.

Comprendió el Califato que era necesario variar de conducta, y con este intento convocó en Córdoba una especie de Concilio presidido por Recafredo, metropolitano de la Bética, y cuyo objeto no era otro que el de desautorizar la virtud de los mártires. No dejó de responder el Concilio a los deseos del Califa, con lo que vino a ponerse en grave conflicto a la Iglesia, a la que no por esto faltaron defensores, entre los que deben mencionarse San Eulogio y San Álvaro, que desde muy jóvenes se profesaron estrecha amistad y que unidos por el vínculo de la doctrina, contribuyeron a reanimar y fortificar el espíritu religioso y el sentimiento patriótico entre los cristianos españoles, a la vez que promovieron una especie de restauración de las letras latinas, ejerciendo por todo ello una grande y saludable influencia entre los mozárabes.

Escribió Eulogio las siguientes obras: el Memorial de los Santos, escrito en medio de la persecución, en la cárcel y en el destierro; la Enseñanza de Mártires, escrita también en la cárcel de Córdoba; una Epístola a Wiliesindo y el Apologético de los Santos, que fue la última producción que salió de su pluma. En todas ellas resplandece su elocuencia, su espíritu religioso y patriótico, y no deja de haber bellezas de estilo: era erudito en las letras clásicas, y sobradamente declaran sus obras que vivía en la imitación de los buenos modelos. Solía adornar la prosa con el ornato de la rima, y escribió algunas composiciones poéticas sueltas.

La obra más importante de Álvaro es el Indículo luminoso, que es una acerba impugnación del Korán y una elocuente defensa del Cristianismo y sus adeptos, y constituye uno de los mejores monumentos de las letras españolas en el siglo IX, por más que su autor se empeñe en exagerar la rudeza y el desaliño de su pluma. Como Eulogio, era Álvaro erudito en las letras clásicas, como lo prueban sus Epístolas, en las que cita con frecuencia a los historiadores y poetas del siglo de oro, singularmente a Virgilio. Además de la Obra que lleva por título Libro de las Centellas, y en la que acopia e ilustra la doctrina moral de la Iglesia, salieron de la pluma de Álvaro algunas composiciones poéticas, siguiendo las reglas dadas por Eulogio, de quien dice que restableció las leyes de la metrificación, por lo que, sin duda, hubo de seguirlo y mejor puede decirse que copiarlo. Una de las mejores composiciones poéticas de Álvaro es el himno *In diem Sancti Eulogii*, escrito con ocasión de la muerte de su amigo y compañero Eulogio.

Continúan la obra que hemos visto emprender a los tres ilustres varones de que acabamos de tratar, algunos otros de no escaso mérito. El Abad Samsón que escribe (864) un Apologético contra el heresiarca Hostegesis y sus secuaces; el presbítero Leovigildo que en su *De Habitu Clericorum* explica con textos sacados de la Biblia la significación mística del traje sacerdotal, y el archipreste Cipriano, que como Samsón, escribe versos para honrar la memoria de sus hermanos, son dignos de notarse, máxime cuando los tres se manifiestan como concedores y cultivadores de las letras latinas, si bien todos ellos ponen de manifiesto la decadencia en que a la sazón se hallaban, decadencia que se manifiesta aun en el mismo renacimiento iniciado por Esperaindeo.

A partir de éste, los escritores hispano-cristianos revelan en efecto una constante inclinación hacia la antigüedad clásica, al mismo tiempo que dejan ver una inevitable decadencia literaria, en la que cabe una gran parte a la gramática, cuyas leyes son infringidas con deplorable frecuencia. En Esperaindeo, Eulogio y Álvaro, aparece subordinado todo a la elocuencia, inspirada por la grande idea que les impulsaba a escribir. Tanto estos escritores como los tres que después de ellos hemos mencionado, se presentan como eruditos, pero van desapareciendo en los escritos de los últimos la espontaneidad, el calor y la vida que resplandecían en las obras de los primeros. Las obras de todos estos ingenios se hallan plagadas de defectos de estilo y lenguaje que las afean no poco, rebajándoles el mérito que por otros conceptos puedan tener, e imprimiéndoles un carácter especial que acusa esa decadencia a que antes nos referíamos, precursora de la desaparición de los mozárabes andaluces, que en el siglo XII desaparecen por completo, como pueblo, de la Península ibérica.

Lección VIII.

Comienzos de la Reconquista: primeros estados cristianos. -Su cultura literaria. -Historiadores de aquella época: Sebastián de Salamanca. -La *Crónica Albeldense*. -Sampiro, Pelayo de Oviedo y el Monje de Silos. -*Crónicas latinas del siglo XII*. -Historiadores religiosos. -Poesía heroico-religiosa y heroico-histórica: sus principales monumentos como manifestación de la poesía vulgar. -Separación entre ésta y la latino-erudita. -Movimientos y direcciones literarias de esta época. -Aparición del elemento oriental: Pero Alfonso y su *Disciplina Clericalis*. -Pedro Compostelano y su tratado *De Consolatione Rationis*. -Resumen general de la manifestación hispano-latina: transición al estudio de la literatura nacional propiamente dicha.

En la lección precedente nos hemos referido, al tratar de la manifestación hispano-cristiana, a los españoles que por vivir confundidos con los sarracenos llevaron el título de mozárabes. Realizada la extinción de éstos por efecto del edicto de Alí-ben-Yuzeph, que los condujo al África (1147), debemos fijarnos ahora en los españoles independientes que, mediante la heroica y gloriosa lucha llamada de la Reconquista, echan los cimientos de la nacionalidad española.

Dase comienzo a la Reconquista con la memorable batalla de Santa

María de Covadonga, ganada por Pelayo (719) al amir Alaor, y con las conquistas de Alfonso el Católico y su hijo Fruela (757) se funda la monarquía asturiana que en el siglo X desaparece, y da lugar a la monarquía leonesa, que juntamente con la de Navarra y Aragón y el condado de Barcelona, independiente ya de los francos, son los estados cristianos que hubo en España durante el expresado siglo. Levantadas estas monarquías a impulso del valor heroico de los cristianos independientes, todas contribuyen a un mismo fin, a la expulsión del suelo español de la raza musulmana, vencida al cabo por los Reyes Católicos.

Ocupados los españoles independientes en la ardua empresa de reconquistar a los árabes el suelo perdido en Guadalete, no era dable que pudieran dedicarse al cultivo de las letras, para el que tanto se necesita de los beneficios de la paz. La guerra contra los enemigos de su religión y de su patria les absorbía todo el tiempo y embargaba toda su actividad, en aquel período de verdadera y profunda tribulación. Las semillas sembradas por los Padres de la Iglesia española son, sin embargo, conservadas por aquellos nobles y esforzados campeones, y de vez en cuando dan muestras de su existencia, mostrando que no se había interrumpido por entero la tradición que personificaban los Leandros e Isidoros, sino que por el contrario, estaba pronta a manifestarse, como andando el tiempo sucedió, aunque enriquecida con nuevos elementos, que lo fueron de ornato y riqueza para las ciencias y las letras españolas. En todo esto juega papel muy importante la Iglesia, que ayudada por la espada de los príncipes cristianos, algunos de los cuales no olvidaron el fomento de aquella cultura en germen, sacaba a salvo los monumentos de la civilización hispano-visigoda, y aunque de una manera incompleta, procuraba reanudar, en tiempos de Alfonso III señaladamente (866), los estudios históricos, valiéndose al efecto de los Cartularios, Necrologios, Leccionarios, Calendarios y Santorales.

Nacieron de aquí, en el último tercio del siglo IX, unas especies de crónicas, que más eran poemas, en que se relataban las hazañas de los héroes cristianos, y que juntamente con los cantos populares en que se celebraban dichos hechos con la rudeza propia del pueblo que los entonaba, constituyen el cuadro de la manifestación cristiana durante aquella época, y son como el germen de los poemas heroico-religiosos con que da comienzo la literatura nacional. Puede decirse que de esas manifestaciones vagas y pasajeras a que aludimos, se originan luego los poemas religiosos y los heroicos que han de ocuparnos en las primeras lecciones que consagramos al estudio de las letras españolas propiamente dichas; siendo de notar que este movimiento hacia la formación de la literatura nacional, reanudando la tradición hispano-visigoda, se manifiesta ahora primera y principalmente en los estudios históricos (o sea por medio de las crónicas), que ya hemos visto son muy cultivados durante la época visigoda.

La primera de las crónicas que debemos mencionar, es debida a Sebastián de Salamanca, obispo de esta diócesis. Su *Chronicón*, que se ha atribuido al rey D. Alfonso III, empieza en el reinado de Wamba y termina en el fallecimiento de Ordoño I, teniendo por objeto, no sólo narrar la historia de esta época (672 a 866), sino también el intento de confirmar las creencias del pueblo cristiano acerca de los maravillosos

acontecimientos de la Reconquista. Sigue en esta obra Sebastián la autoridad de San Julián, de San Isidoro y de otros de sus antecesores, y con ella da testimonio de la postración a que habían venido las letras, pues su estilo es desaliñado y nada bello su lenguaje, a lo que hay que añadir cierto amaneramiento nacido del afán conque el prelado de Salamanca se esforzaba por llenar de uniformes rimas sus difíciles cláusulas.

De autor no bien determinado, por más que algunas veces se haya atribuido erróneamente al presbítero Dulcideo, es la *Crónica Albeldense*, dada a luz casi al mismo tiempo en que se elaboraba el *Chronicón* antes mencionado. Consta dicha *Crónica* de dos partes, de las que la primera y principal se terminó de 881 a 883; y se escribió la segunda en 976 por Vigila, monje de Albelda, a cuyos cuidados se debe la conservación de este monumento, de lo cual y de haberlo adicionado han deducido algunos que era suyo en totalidad. Empieza esta *Crónica* con la era de la Reconquista, está precedida de una especie de preámbulo geográfico-cronológico, y su principal intento es bosquejar el reinado de Alfonso III: termina con un importante catálogo de los monarcas de Navarra, desde Sancho García hasta Sancho II, puesto por Vigila, que había añadido al de los reyes asturianos, los nombres de los que suceden a Alfonso el Magno hasta Ramiro III. Importante esta obra bajo el aspecto histórico, no deja de serlo bajo el literario, en cuanto que parece compendiarse en ella todo el ideal de aquella época y está escrita con entusiasmo y vigor. Su estilo, aunque cortado, desaliñado y rudo en su principio, y salpicado, según era costumbre, de rimas que le dan cierta uniformidad y monotonía, no deja de aspirar al verdadero tono de la Historia, y la dicción, muy adulterada y corrompida, lo cual era propio de la época, no dista mucho de la empleada por San Eulogio y San Álvaro.

Sampiro, que ocupó la silla de Astorga (1020-1040), y había sido notario de la casa real de León, ofrece, un siglo después, otro monumento de la clase de los que dejamos mencionados, escribiendo su *Chronicón* que abraza desde el reinado de Alfonso el Magno hasta la muerte de Ramiro III (866-982). Mostró Sampiro desconocerla *Crónica Albeldense*, con la cual no guarda concordancia, siendo la suya inferior a aquella y a la de Sebastián en las formas, en el estilo y en el lenguaje, y dando con ello pruebas de la existencia del romance que ya se siente palpitar en las dos crónicas anteriores, por lo que debe considerarse ésta como uno de los primitivos monumentos de la historia y letras nacionales. Lo propio puede decirse, y con más razón todavía, de otras dos crónicas escritas a principios del siglo XII, una por Pelayo de Oviedo y otra por un Monje de Silos, cuyo nombre no conocemos. Continuación la primera de la de Sampiro, abraza desde el reinado de Bermudo II hasta el fallecimiento de Alfonso VI; siendo objeto de la segunda las hazañas de este monarca. Por más de un concepto aparece el monje de Silos superior al obispo de Oviedo, que peca de oscuro y de parcial y revela gran postración en el estilo y el lenguaje, al paso que aquel se muestra más docto en los estudios de la antigüedad, más esmerado en el uso de la lengua latina, y más abundante en el acopio de los hechos. Su afán por restaurar, siguiendo a Isidoro, las disciplinas liberales, debe considerarse como un buen síntoma, no menos que las sentencias morales y políticas y la erudición que en su *Chronicón* abundan.

Aunque el romance español empezaba a ser hablado por muy diferentes pueblos (astures, leoneses, castellanos, aragoneses, y navarros), y a dar muestras de vitalidad, no era fácil que despojase de pronto al latín de los dominios en que desde hace tantos siglos imperaba. Además de que los eruditos lo miraban con indiferencia y hasta desdén, tenía la contra de que el latín estaba íntimamente ligado con el saber y la cultura literaria de aquella época, representando respecto de uno y otra la tradición toda, y era por otra parte el lenguaje del clero, cuya influencia era grande. De aquí que todavía en el siglo XII se cultivase el latín de la manera que hemos visto y demuestran las obras históricas que en el mismo se escribieron y se conocen con el nombre de Crónicas latinas.

Las más dignas de mencionarse entre ellas por su importancia, son las tituladas: *Gesta Roderici Campidocti*, *Historia Compostelana* y *Crónica Aldephonsi Imperatoris*. Aunque todas tienen gran interés, la primera es la que merece que nos fijemos en ella con más detenimiento, por referirse al Cid, dándonoslo ya a conocer, sino tal como lo pinta la tradición poética castellana, al menos de tal suerte que ya se descubren en la *Gesta* los gérmenes poéticos que más tarde había de desenvolver la *musa popular de Castilla*, pues que todos los sentimientos que resplandecen en el héroe cantado por ésta, animan al de la crónica latina, cuya circunstancia no carece de valor y debe tenerse muy en cuenta al estudiar el poema castellano. El autor de la *Gesta*, cuyo nombre es desconocido como el del poema español, siguió el camino, que antes de ahora hemos notado, de ornar la prosa con rimas, al intento de embellecer su rudo estilo: narra con sencillez, pobreza o ingenuidad; pero su libro tendrá siempre el mérito de ser el primero de carácter histórico en que se toma por héroe un caudillo de la Reconquista.

La *Crónica Compostelana* fue escrita de orden de don Diego Gelmírez por Munio Alfonso, Hugo y Giraldo, canónigos los tres de Compostela, y no tiene un interés tan general como la *Chronica Aldephonsi*, cuyo objeto es el reinado del llamado «Emperador de las Españas». Ambas son superiores a cuantas crónicas se escribieron hasta el tiempo del arzobispo D. Rodrigo, y muestran, juntamente con la otra que hemos mencionado, que ha pasado el tiempo de los Cartularios, Necrologios y Santorales, y empieza la época del cultivo de la verdadera historia.

Como era consiguiente, dado el carácter de la época y los sentimientos que en ella dominaban, al par que la historia profana, se cultivaba la religiosa. Entre los que cultivaron este género, debe mencionarse al monje Giraldo, que al declinar el siglo XI escribe la *Vida de Santo Domingo de Silos*; como siglo y medio más adelante lo hace Berceo, el primer poeta erudito castellano de nombre conocido. Renallo Gramático escribió por los años de 1106 la *Vida y pasión de Santa Eulalia*; Rodolfo, monje de Carrión, narra al comenzar el segundo tercio del mismo siglo, la relación de *Algunos milagros de San Zoilo*, y Juan, diácono de León, compendia la *Vida de San Froilán*.

El mismo camino que hemos visto seguir a la Historia, sigue en esta época la Poesía. Inspirada por los mismos sentimientos que aquélla, reviste iguales caracteres y ostenta idénticas galas; de aquí también el que se limite a cantar hechos religiosos o hechos profanos, y sea por lo mismo, heroico-religiosa o heroico-histórica. La religión y la patria son

sus principales y casi exclusivas fuentes de inspiración, y tanto la poesía religiosa como la profana, nacen al abrigo de las bóvedas de los templos, según hemos visto acontecer respecto de la Historia. Débese este hecho, no sólo al íntimo consorcio que existía entre los dos sentimientos que inspiran la literatura de esta época y resumen la vida del pueblo español de la Reconquista, sino a la influencia que el clero ejercía en toda esa vida, a la participación que tomaba en todos los sucesos, y, en fin, a que él era en realidad el depositario de la cultura antigua y el único que podía conservarla y enlazar su tradición con el presente.

Dejando a un lado aquellos monumentos de la poesía religiosa, cuyos autores nos son desconocidos, nos fijaremos en algunos de los que llevan los nombres de los ingenios a quienes se deben. Podemos citar, por lo tanto, a Romano, que fue prior del monasterio de San Millán, floreció por los años de 871 y escribió sus poesías sobre la pauta de los Salmos: Salvo, abad del Albeldense, que murió en los primeros días del siglo XI, fue erudito y escribió himnos y otras poesías con mucha elegancia; Grimaldo, monje de Silos, que florece en la segunda mitad del siglo citado, y escribió una especie de himno con que termina el poema de su Vida de Santo Domingo Manso, y Philipo Oscense, a quien se apellidó el Gramático, y a quien se debe el mejor de los himnos compuestos para la canonización del referido santo (1076).

El fraccionamiento que sufrió el territorio español con la invasión sarracena, dio ocasión a que se rompiera la unidad de las ceremonias del culto, y por consecuencia, la del canto religioso, lo que fue causa de que además del Himnario hispano-latino-visigodo, cada diócesis, cada ciudad, cada parroquia y cada monasterio poseyese uno diferente, con lo que vino a aumentarse y enriquecerse esta importante literatura, de que en la lección VI tratamos, señalándola como una de las fuentes de la poesía popular. Multiplicáronse por este medio los himnos a la Virgen, a Santiago, a la clemencia divina, de que dan muestras las colecciones que hasta nosotros han llegado, por el estilo del Himnario antes referido y de la Hymnodia de Arévalo.

Y del mismo modo que estos himnos religiosos eran comunes al clero y al pueblo, en cuanto que éste era llamado por la Iglesia a tomar parte en las ceremonias del culto, así también los Cantos bélicos, inspirados en los mismos sentimientos que aquellas otras composiciones, eran de la propia manera comunes al pueblo y al clero, resultando de esta especie de consorcio una doble manifestación de la que había de ser más tarde poesía popular, preludio del arte con que se inaugura la literatura propiamente dicha castellana, que como la de que ahora tratamos, comienza por la poesía heroica, en sus dos indicadas manifestaciones de religiosa e histórica. El Canto elegiaco de Borrel III, el fragmento del Poema de la conquista de Toledo, el Cantar de Rodrigo Díaz, los versos laudatorios a Berenguer IV, el Poema de Almería y otras composiciones por el estilo, que forman parte de la poesía latino-popular, dan testimonio de esto que decimos.

Por más que en todos estos cantos se advierta cierta tendencia en favor de la tradición clásica y se descubran los caracteres del arte erudito, la verdad es que representan un paso hacia la poesía vulgar y ponen ya de manifiesto, sobre todo el Poema de Almería, la separación

entre uno y otro elemento, que se muestra más aún en aquellos cantos populares en que se oía la voz de los yoglares, así de boca como de peñola, que tan gran parte tuvieron en las fiestas y diversiones públicas de aquella época. Semejantes canciones fueron compuestas por lo general en los idiomas vulgares, sin que bastase a despojarlas de su condición de populares la circunstancia de que se hubieran compuesto, como algunos opinan, en el idioma latino. Y aunque el esfuerzo de los eruditos se opusiera a ello, es lo cierto que los himnos religiosos, los cantos bélicos y en especial las canciones a que acabamos de referirnos, hicieron tomar cuerpo a la poesía vulgar, que auxiliada de las lenguas romances, no sólo realiza la separación que hemos indicado entre el arte vulgar y el erudito, sino que al cabo da el triunfo al primero, y con ello origen y comienzo a la poesía castellana. Contribuyen a este triunfo los epitafios latinos, que aunque por modos indirectos, fomentan el desenvolvimiento de la poesía vulgar, a la que trascienden las formas poéticas de la literatura latino-elesiástica, por conducto de otras formas, tales como los proloquios, adagios, refranes, etc.

De aquí resulta un doble movimiento literario en esta época, representado por las dos distintas tendencias que siguen los estudios clericales en la misma. Al prestar la literatura latino-erudita elementos de vida y desenvolvimiento a la poesía vulgar, mediante aquella como fatal inclinación que hemos apuntado más arriba, y que era debida a causas muy complejas, no abandona la tradición clásica, a la cual vuelve constantemente la vista, incitada por el ejemplo de las Etimologías que la alientan en el cultivo de las disciplinas liberales y la inclinan al estudio de los poetas, historiadores y filósofos del antiguo mundo. El arte erudito o clásico y el vulgar o popular, arrancando de los estudios clericales como ramas que parten de un mismo tronco, representan en la época de que tratamos, un movimiento doble, dos direcciones distintas en la esfera de la literatura hispano-latina del siglo XII, movimiento y direcciones a que viene a agregarse un nuevo elemento que ejerce más tarde señalada influencia en la literatura de Castilla.

Nos referimos a la aparición del elemento oriental en la literatura hispano-latina.

Débase esta nueva dirección de las letras a la raza judía que desde el siglo anterior se había distinguido en el cultivo de éstas y de las ciencias, y cuyos representantes empezaban ahora a ser honrados por los monarcas cristianos. El primero de entre los de esa raza que trae por vez primera la forma simbólico-oriental a la literatura latino-elesiástica, es el converso Rabbí Moséh, que al entrar en el gremio de los católicos tomó el nombre de Pero Alfonso. Después de escribir unos Diálogos contra los errores de hebreos y sarracenos, acometió la empresa de enriquecer la literatura latino-cristiana con los conocimientos que había adquirido en el estudio de las letras orientales, y al efecto compuso dos libros, titulados *De Scientia et philosophia* y *Disciplina Clericalis*.

Imitando en este último (que es el más importante), los antiguos libros de la India, traídos a España por los árabes, y sin olvidarse de la tradición bíblica, presentaba la enseñanza de un modo didáctico, explanándola después y haciéndola sensible por medio de fábulas, cuentos y apólogos, a la manera que se hace en los famosos libros del Pantcha-Tantra

y de Sendabad. En la Disciplina Clericalis trata Pero Alfonso todas las cuestiones metafísicas bajo el punto de vista católico, e inspirándose en los libros bíblicos, siembra con profusión máximas y sentencias morales en estilo que decae con frecuencia y se hace por demás llano, pero no exento de méritos poéticos, por lo cual y por constituir un verdadero acontecimiento en la historia del arte hispano-latino, merece ser tenido en cuenta en un estudio de la índole del presente.

De idéntica consideración es digno el tratado De Consolatione Rationis, escrito con igual intento que el anterior al mediar el siglo XII, por Pedro Compostelano. En esta obra, compuesta de dos libros, en que alternan el verso y la prosa sigue el autor las huellas de Boecio y se recuerda el libro De Synonimis, de San Isidoro, al propio tiempo que se deja conocer el influjo de la filosofía arábica. Su autor hace alarde en ella de gran erudición, mediante la que da muestras de que la tradición clásica no se había extinguido, sino que por el contrario, era tal su arraigo, que en todos los monumentos se descubre su huella, y en cuantas direcciones siguen las letras no puede menos de sentirse su influencia. El tratado de Pedro Compostelano puede considerarse como una especie de poema didáctico, destinado al esclarecimiento del dogma católico: en su forma es diferente del de Pero Alfonso.

Si para resumir echamos una ojeada sobre el cuadro que en breve bosquejo hemos trazado de la literatura hispano-latina, observaremos cómo desde sus comienzos empiezan a determinarse en ella los caracteres propios de las letras nacionales, y cómo en todo el largo trascurso de tiempo que hemos recorrido se manifiesta una constante y como fatal tendencia hacia la formación de una literatura nacional. El mismo camino que en la lección III vimos recorrer al lenguaje, hasta convertirse del latín al romance, ha podido notarse ahora por lo que respecta a las letras en general. Y así como de ese romance surge luego la lengua castellana, del propio modo de la literatura vulgar, en que degenera la latina clásica, surge también la literatura de Castilla.

Lo mismo en los ingenios españoles del tiempo de la República que en los del Imperio, así en los que cultivan la manifestación gentílica, como en los que se consagran a las letras cristianas en tiempos de la dominación romana, se manifiestan los caracteres propios del pueblo español, notándose en todos, como parte esencial de estos caracteres, la tendencia a la espontaneidad y a la libertad, que se revela principalmente por su constante y enérgica aspiración a separarse de todas las reglas, a romper con los eruditos (de lo cual presenta ya ejemplo el mismo Yuvenco), como al cabo lo realiza al finalizar el siglo XII, en que nace ya con verdadera vida el arte vulgar, no obstante los esfuerzos que por restablecer las letras clásicas se hacen en diversas épocas, desde los Leandros, Fulgencios e Isidoros, hasta los Eulogios y Álvaros, en los que la decadencia es notable.

Y precisamente la Iglesia, que es la que más contribuye a esas maneras de renacimientos de las letras antiguas, es la que más ayuda a la formación de la literatura vulgar. Al abandonar las letras gentílicas para entregarse con entusiasmo al cultivo de las cristianas (echando así la base de uno de los sentimientos en que más y con mayor fuerza ha de inspirarse luego toda nuestra literatura), no deja de volver con cariño la

vista hacia el pasado, aun cuando da por entero a la literatura el carácter de eclesiástica; pero tal vez sin pensarlo, y acaso porque no le sea posible llevar a cabo la restauración que intenta, el resultado que obtiene es contraproducente, puesto que lo que hace, ora fomentando ciertas manifestaciones del arte escénico, ora creando los himnos que el mismo Leandro y aun Prudencio cultivan, bien cobijando bajo su manto los cantos bélicos, es abrir paso a la literatura popular a expensas de la erudita, con lo que echa los verdaderos cimientos de la literatura propiamente dicha española, a la cual aporta los distintos elementos que en su larga peregrinación por entre tantas vicisitudes, y en su afán de conservar como en depósito toda la tradición, recoge a veces con singular esmero, o sin quererlo ella le suministran pueblos que, como el árabe, viven en contacto con los hispano-cristianos. Convertido el antiguo arte hispano-latino en literatura latino-clerical, y realizado el divorcio entre ésta (que decaía cada vez más y representaba a la sazón el arte erudito) y la poesía vulgar, que era el primer aliento de una aspiración nueva y legítima, puede darse como cerrado el ciclo de la literatura hispano-latina y abierto el de la castellana.

En la lección inmediata, en que empezamos el estudio de esta nueva fase de la evolución literaria en nuestro pueblo, veremos confirmadas las conclusiones que exponemos en los párrafos que preceden.

Literatura nacional

(Ciclo II: desde el siglo XII al XIX.)

Época primera

Edad media.

(Siglos XII-XVI.)

Primer período.

Desde los orígenes hasta Alfonso X.

(Siglos XII-XIII.)

Lección IX.

Indicaciones acerca del estado social de España en la Edad Media y de las civilizaciones que durante ella existen en nuestro suelo. -Efecto de la influencia que aquel estado y estas civilizaciones ejercieron en la literatura castellana: aparición de las lenguas romances y transformación general del Arte. -Géneros a que corresponden las primeras manifestaciones de la musa castellana. -Primeros monumentos escritos de la poesía vulgar: el Libro de los tres Reys d'Orient, el poema de los Reyes Magos y la Vida de Santa María Egipcíaca. -Caracteres de estos monumentos: representación e importancia de los mismos. -Origen de las formas de nuestra Métrica.

Al bosquejar en la lección precedente el cuadro que ofrece la literatura hispano-latina en sus últimos siglos, indicamos cuál era el estado social de España en el siglo XII, en que la obra de la Reconquista adelantaba camino e infundía cada vez con mayor fuerza la esperanza del triunfo. Divididos los cristianos independientes en varios estados, y

ocupado por los musulmanes gran parte de nuestro suelo, estaba completamente rota la unidad nacional, que sólo existía a la sazón en el ideal que servía de norte a los españoles, y que puede resumirse en estas dos palabras: Dios y Patria. La fe religiosa y el entusiasmo patriótico eran, pues, las dos capitales manifestaciones del estado social de España en la época a que ahora nos referimos, manifestaciones que se resolvían en la guerra contra los infieles, enemigos de nuestra nacionalidad.

Este estado, que por fuerza tenía que ser anárquico, máxime si se tiene en cuenta que los mismos cristianos estuvieron a veces en guerra entre sí, como sucedió también entre los príncipes musulmanes, aparece todavía más perturbado cuando se considera que durante toda la Edad Media el feudalismo alentó en España, ejerciendo en sus destinos no escasa influencia. Y a la diversidad y complejidad que le daban estas causas, venía a agregarse otra que, a la vez que más difícil, hace más interesante el estudio de la historia patria durante la época que nos ocupa. Nos referimos a la diversidad de civilizaciones que existían por entonces en nuestro suelo y, como no podía menos de ser, se manifestaban más o menos en todas las esferas de actividad del mismo, muy señaladamente en las ciencias y las letras.

Además de la civilización hispano-latino-visigoda, que entrañaba en su seno muy distintos elementos y era conservada -aunque con la degeneración consiguiente a las vicisitudes sufridas y a la amalgama operada-, por los españoles que luchaban por el triunfo de la fe de Cristo y la independencia de la patria; además de esa civilización, decimos, en cuyo seno habían depositado los Bárbaros los gérmenes del feudalismo, habían sido importados a nuestro pueblo por los judíos y los árabes, elementos de las civilizaciones hebrea y árabe, que ya empiezan a germinar en las postrimerías del ciclo hispano-latino, en ese período que, como hemos visto, puede considerarse de verdadera gestación de la literatura propiamente dicha nacional, en la que todas esas civilizaciones ejercen gran influencia en cuanto que más o menos directamente contribuyen a determinarla.

Pero este laborioso o interesante trabajo se opera sin que mediante él desaparezca el genio y carácter nativo del pueblo español, que lo que hace es asimilarse los elementos de aquellas civilizaciones, que le son más afines, y modificarlos, al hacerlos suyos, de modo que queden como subordinados a los rasgos particulares que constituyen su peculiar fisonomía, y juntos con éstos, formen una unidad superior en la cual se armonizan todos esos elementos distintos, dando por resultado la expresión de la vida total de nuestro pueblo.

Nótase esto principal y primeramente en la formación de la lengua, según puede verse en la lección III. Formada en un principio con diversos elementos, viene a desaparecer con la adopción y generalización del idioma latino, el cual no sólo sufre la influencia de aquellos elementos, sino que después experimentó modificaciones debidas a la influencia visigoda. Crecen estas modificaciones con la venida de los árabes y otras causas que oportunamente hemos apuntado, y de la unión de tan diversas influencias y elementos tan distintos resulta al cabo la corrupción que en la lección citada y en la precedente hemos señalado, y que al finalizar el siglo XII da por resultado la formación de los romances, es decir, de las lenguas

vulgares, de las que al cabo nace el idioma nacional. Como se ve por estas sumarias indicaciones, éste se ha formado por asimilación de elementos distintos, que armonizándose bajo una unidad superior -el genio y carácter de los españoles-, han producido un lenguaje que tiene algo de todos los idiomas que han contribuido a formarle, y de todos se diferencia por una como fisonomía peculiar, que corresponde a la fisonomía propia del pueblo español.

Y no sin motivo citamos este hecho; porque precisamente de la aparición de las lenguas romances que en la lección anterior apuntamos y que tiene lugar en el siglo XII, debemos partir al tratar de la manifestación literaria propiamente dicha nacional.

Como ha podido notarse, la aparición de las lenguas romances es consecuencia de la acción de los elementos sociales a que antes nos hemos referido, y de los hechos que tienen lugar durante la época de la Reconquista. A las mismas causas es debida la transformación general que sufrió el Arte literario en el siglo XII, en que la literatura vulgar surge de entre las ruinas del arte latino-erudito (últimamente eclesiástico), así por lo que a la Poesía se refiere, como por lo que a la Historia respecta. Sin renegar por completo de su origen (lo que tampoco hizo al transformarse la lengua), se opera en ella una verdadera revolución que se anuncia con el divorcio entre la poesía latino-erudita y la vulgar, revolución que sin ahogar por completo la manifestación erudita, a la que en este mismo período de la literatura castellana veremos dar señales de vida, es como el génesis de un nuevo mundo, el comienzo de un arte nuevo; que a tal equivale la transformación que sufren las letras hispano-latinas por la época de que tratamos.

No es el arte que nace de esta transformación uno, armónico y perfecto en su manifestación exterior, como el arte clásico, cuyas tradiciones esenciales había roto; pero reúne aquellas perfecciones en su fondo, en la idea que le inspira: la fe religiosa y el amor patrio que constituyen su dogma. Sus galas verdaderas están en la verdad del sentimiento y sus encantos en la fuerza de la pasión. Nace de una manera espontánea y se manifiesta, como es natural que lo haga en el período de la infancia, rudo, vago, y hasta caprichoso, a la vez que cándido y sencillo, como arte primitivo. Pero en medio de estas circunstancias, propias de los albores de toda vida, tenía el nuevo arte la condición de reflejar las creencias, los sentimientos y las costumbres del pueblo castellano; era sobre todo, como queda dicho, un arte religioso y patriótico, que son los caracteres porque más se distingue el pueblo español de aquella época. La mitología es reemplazada en él por la idea de Dios, sus personajes por los héroes nacionales, y las costumbres de los griegos y romanos, que viven en la plaza pública, por las de los españoles que hacen, no una vida exterior como aquellos, sino de recogimiento. De todo esto nace un arte distinto en su espíritu, tendencias y formas del arte clásico en que había pugnado por inspirarse la musa hispano-latina.

Operada esta transformación al calor del sentimiento religioso y del patriótico, manifiéstase desde sus comienzos por medio de la poesía vulgar épico-religiosa y épico-heroica, géneros cuyos orígenes hemos hallado en los himnos de la Iglesia y en los cantos bélicos, cobijados, tanto unos como otros, bajo las bóvedas de los templos. Son épicas, por tanto, las

primeras manifestaciones de la poesía popular castellana, con lo cual se cumple en ésta la ley que sobre la aparición y desarrollo de los géneros poéticos queda expuesta en lugar oportuno (241).

Los monumentos más antiguos que de esta primera manifestación han llegado hasta nosotros, corresponden al género épico-religioso.

Tres nada más son estos monumentos, y tienen por título: Libro de los tres Reys d'Orient, poema de los Reyes Magos y Vida de madona Santa María Egipciaqua (242).

No es el asunto del primero de estos poemas, como pudiera creerse y su autor anuncia, el nacimiento de Jesús, ni la adoración de los Reyes Magos. La historia de éstos se expone como preliminar a la del buen ladrón Dimas, y a la detención de la Sacra Familia, en su huida a Egipto, por unos bandoleros, uno de los cuales era Dimas, hijo del ladrón que se opuso a los designios de su compañero, que quería dividir en dos partes al niño Jesús, y el otro es Gestas el mal ladrón, hijo del que propuso tan bárbaro crimen. Con motivo de esta leyenda, tomada en parte de las Escrituras y en parte de las tradiciones piadosas, se hace la apoteosis de la fe, que es el objeto capital del Libro de los tres Reys d'Orient.

Este poema es desaliñado y grosero en sus formas exteriores, y su metrificación, rima y lenguaje son muy imperfectos. Los versos carecen, por lo general, de medida determinada, pues en los 250 de que consta la obra, los hay de siete, de ocho, de nueve, de diez y aún de once sílabas.

De más interés y acción es el poema de los Reyes Magos (243), cuyo argumento parece ser la adoración de los Reyes o la degollación de los Inocentes, lo cual no puede determinarse con exactitud, por haber llegado a nosotros incompleto el manuscrito. En sus caracteres intrínsecos y extrínsecos, revela este poema una antigüedad muy respetable; sus versos, que son remedo y a la vez trasunto de los llamados leoninos, rimados en ambos hemistiquios, y de los hexámetros y pentámetros, rimados en los finales, atestiguan aquella antigüedad, si bien son a la vez testimonio de la transformación que se empezaba a operar en el Arte. Su lenguaje, más allegado al latín que el empleado en los primeros poemas heroicos, revela también que este monumento es uno de los más antiguos de la literatura castellana, y anterior a la Leyenda y al Poema del Cid, de que en la lección siguiente trataremos.

Se ha disputado sobre el carácter que debe darse a este monumento, que algunos consideran como una leyenda piadosa, y otros miran como una de esas representaciones litúrgicas, uno de esos misterios con que da comienzo nuestro teatro. La afición de la Iglesia a estas representaciones y la circunstancia de que la forma de este poema no es narrativa, sino dialogada, juntamente con la de que los personajes van apareciendo sucesivamente en la escena, la cual cambia a medida que la acción adelanta, parece dar la razón a los que consideran dicha obra como una de las representaciones poéticas del tiempo a que antes nos hemos referido (244).

Más importante que los dos monumentos mencionados es el titulado Vida de Santa María Egipciaqua, así por su mayor extensión (245), como por su pensamiento. Su asunto es la conversión de aquella Santa, y su objeto presentar a la humanidad, víctima de todas las pasiones y de todos los vicios, salvada por la fe y la penitencia. La falta de habilidad, la

demasiada candidez que revela el poema, dan a algunos pasajes un carácter poco edificante, pues pecan de deshonestos. Mas esto no es bastante para justificar el desdén con que este monumento ha sido mirado por los eruditos (246). Ciertamente que sus formas son toscas, groseras e imperfectas, como era natural, correspondiendo este poema a las primicias de un arte, pero no por eso es merecedor de ese desprecio, en cuanto que sobre estar de acuerdo con la cultura intelectual de aquella época y corresponder a las necesidades morales de la misma, no deja de ofrecer pasajes y descripciones de algún mérito, dada la pobreza de los medios artísticos de aquellos tiempos y la rusticidad de la lengua, todavía en embrión, en que se escribía el poema de que tratamos. En la Vida de Santa María Egipciaca se notan ya los gérmenes poéticos que más tarde habían de desarrollarse en la literatura castellana, por lo que es un monumento digno de ser estudiado.

Los tres poemas en que acabamos de ocuparnos, fueron escritos indudablemente en la primera mitad del siglo XII, y ninguno de ellos tiene autor conocido, pues todos son anónimos, circunstancia que se explica fácilmente, recordando que la gloria literaria apenas era conocida y estimada por los primitivos escritores. Por sus caracteres exteriores revelan estos poemas la respetable antigüedad que les hemos asignado, pues en ellos las formas artísticas y la lengua declaran que la poesía vulgar se halla en sus primeros albores, y que lengua, metro y rima tienden casi exclusivamente a satisfacer la imperiosa necesidad del canto. Por lo que a los caracteres internos concierne, se justifica también la antigüedad de estos poemas, en los cuales el sentimiento religioso parece ser la fuente única de su inspiración, y la ingenuidad de las ideas, la candidez con que se exponen y narran los hechos, la simplicidad con que se hacen las descripciones y la credulidad que esas mismas narraciones revelan, dicen bien claro, no sólo que son producto de una época en que el Arte se hallaba en su infancia, sino también obra de un pueblo como el del siglo de que tratamos.

Aun dejando a un lado la antigüedad de estos monumentos, fuerza es convenir en que tienen una gran importancia, siquiera no sea más que por la representación que les corresponde en la historia de las letras castellanas. Mediante ellos se comunican a los semidoctos las formas artísticas de la poesía latino-eclesiástica (que como hemos visto, es la que da origen a la vulgar religiosa a que estos poemas pertenecen), y llegan a las muchedumbres en forma adecuada y para ellas más instructiva, las tradiciones piadosas de la Iglesia. Preparaban, pues, estos poemas vulgares-religiosos la manifestación erudita que pronto veremos aparecer en el campo de nuestra literatura, y al determinar los comienzos de ésta, muestran el carácter de la transformación que en el Arte se opera y que se manifiesta más claramente aún en los comienzos del siglo XIII, en cuya época aparece terminada la especie de transición que los poemas antes mencionados indican, y en realidad simbolizan.

Esta transición, y en general la representación que hemos asignado a los referidos poemas, se muestran también en la versificación de éstos, por lo que bien puede determinarse ya el origen de las formas de nuestra métrica. El metro y la rima aparecen, en efecto, en los tres poemas informes, toscos y groseros, es decir, con las mismas condiciones que el

idioma, pero como éste, descubriendo su origen.

Los metros que en dichos poemas se emplean, tienen de diez hasta diez y ocho sílabas, y se derivan claramente de los hexámetros y pentámetros latinos, así como también de los tetrámetros yámbicos u octonarios. Los tipos que en ellos se encuentran pueden reducirse a tres: 1º., metros de diez y ocho sílabas, cuyo hemistiquio de nueve se ha confundido con los versos de ocho; 2º., los de diez y seis sílabas, a que Pero López de Ayala llamó versetes de antiguo rimar, y en siglo XV recibieron el nombre de pies de romance, y 3º., los de catorce, divididos por un hemistiquio de siete.

En cuanto a la rima, se emplea en dichos poemas, ya exornando los hemistiquios y finales de los versos, como en los metros llamados leoninos, ya colocado sólo en los finales, como en los pentámetros, llamados también alejandrinos, habiéndose empezado por cierta asonancia que satisfacía a los doctos, y haciendo uso indistintamente y a la vez de ésta y de la consonancia (247), aunque en cierta proporción semejante a la de los modelos que se proponían sus autores.

En comprobación de lo que acabamos de indicar, citaremos algunos versos de cada uno de los tres poemas a que nos referimos, con lo cual presentaremos a la vez muestras del lenguaje en que están escritos estos monumentos de la poesía vulgar.

Del Libro de los tres Reys d'Orient:

Los Reys sallen dela cibdat, / et
catan a toda part:
e vieron la su estrella / tan luciente e tan bella,
que nunca dellos se partió / fasta que dentro los metió,
dó la gloriosa era, / el rey del cielo et de la tierra.

Del poema de los Reyes Magos:

Deus Criador quál marauela!... / no
se quál es achesta strela:
agora primas la e ueida: / poco tiempo a que es nacida.
Nacido es el Criador / que es delas gentes Senior...
Non es uerdad, nin sé qué digo: / todo esto non ual uno figo, etc.

De la Vida de Santa María Egipciaqua:

Esta de qui quiero fablar / María
la hoí nombrar:
et su nombre es en escripto, / porque nació en Egipto.
De pequenya fue bautizada, / malamiente fue ensenyada;
mientras que fue en mancebia, / dexó bondat et priso follia, etc.

Si se tiene en cuenta que, como después veremos, la Leyenda o Crónica de las Mocedades del Cid, estriba principalmente en el octonario latino, así como el Poema en el pentámetro latino, y que en las siguientes manifestaciones se observa el anhelo constante de que sirvan como de norte el metro y la rima en que se fundan los de los poemas a que corresponden los versos que dejamos copiados, no podrá menos de convenirse en que las manifestaciones latino-erudita, latino-popular y latino-elesiástica de nuestra poesía, tienen su origen y se basan las formas de la métrica de la

poesía castellana, formas que hasta llegar a ser lo que fueron en el siglo de oro de nuestra literatura, sufrieron notables o importantes transformaciones, según veremos a medida que avancemos en este estudio.

Lección X.

Manifestación heroica de la poesía popular castellana: indicaciones respecto de algunos poemas de esta clase anteriores a los del Cid.

-Importancia poética y significación social y política de este personaje: su carácter mítico y legendario. -La Crónica o Leyenda de las Mocedades de Rodrigo. -El Poema de Mio Cid. -Importancia y valor poético de ambas producciones: muestras de sus medios de expresión.

Como en la lección precedente queda dicho, la musa castellana canta en sus albores, a la vez que el sentimiento religioso y los hechos de los santos, el sentimiento patriótico y las hazañas de los héroes. Siendo expresión de la vida del pueblo, y constituyendo la base de ésta la idea de la religión y la de la patria juntamente, era natural que la musa popular se inspirase también, como en efecto lo hizo, en la vida política de nuestra nacionalidad. De aquí la manifestación heroica, a que en la lección anterior aludimos, y cuyo objeto es avivar y fortalecer el sentimiento patriótico, la idea de la independencia nacional, cantando y ensalzando las hazañas y virtudes de los héroes nacionales.

Escribiéronse con tal intento algunos poemas, varios de los cuales sólo por referencias han llegado hasta nosotros: en tal caso se encuentran los consagrados a cantar los altos y preclaros hechos de Bernardo del Carpio, el héroe de Roncesvalles, tan famoso y celebrado por sus hazañas e ilustre linaje, y de Fernando I el Magno, a quien cupo la gloria de haber constituido el núcleo de nuestra nacionalidad. Acerca de ambos personajes hubieron de escribirse cantos de importancia, señaladamente respecto del primero, que según el testimonio del Rey Sabio, fue celebrado en los cantares de Gesta, y acerca del cual tantos y tan interesantes romances se hicieron posteriormente. Y lo mismo que de estos dos personajes hubo de acaecer respecto de otros príncipes y caudillos del pueblo español de aquella época, y a quienes la musa popular castellana no dejaría de rendir homenaje.

Las primeras producciones de la poesía popular castellana que han llegado hasta nosotros -y por lo mismo y por otras causas que más adelante diremos, merecen ser estudiadas con algún detenimiento-, se refieren a un héroe que llena con su glorioso nombre la historia de aquellos tiempos, que ha sido ídolo y al mismo tiempo espejo del pueblo castellano, y a quien la musa popular ha cantado con ricos acentos de entusiasmo, hasta el punto de rodearlo de cierto carácter mítico y legendario, que ha hecho dudar de su existencia real y positiva. Rodrigo Díaz de Vivar, llamado también el Castellano y el Campeador en su tiempo, y más conocido de la posteridad con el sobrenombre de Cid, es el héroe a que aludimos (248). A la vez que una alta significación social y política, tiene este personaje un gran valor poético; en cuanto que, como queda indicado, ha inspirado las dos más importantes producciones de entre las primeras de carácter heroico que produjo la musa popular de nuestra nación, que inspirada en la

vida de aquel héroe formó también la que con justicia puede llamarse epopeya del pueblo castellano (249).

¿Qué circunstancias concurrían en este héroe para que ocupase lugar tan distinguido en la historia de nuestro pueblo y fuese objeto de los primeros y más robustos acentos de la musa castellana? La respuesta a esta pregunta requiere algún detenimiento.

La primera condición que nos presenta a Rodrigo Díaz de Vivar como merecedor del lauro que la historia y la poesía le conceden juntamente, es la de ser la personificación más alta y acabada del pueblo castellano de su época. Guerrero indomable y valeroso, peleó con sin igual denuedo en defensa de la religión y de la patria, los dos primeros cánones sobre que descansa la existencia de aquel pueblo, y que constituyen a la vez su ideal social y poético, y la base, por lo tanto, de los sentimientos, las creencias, las aspiraciones, la vida toda, en fin, de los españoles de los siglos de la Reconquista. Su religiosidad era, como la del pueblo que personifica, poco ilustrada, pero sincera y muy ardiente, y su patriotismo tan grande como arrogante, rudo y hasta feroz. Una crónica extranjera y contemporánea califica la muerte de este héroe de infortunio para la cristiandad, mientras que un historiador árabe le apellida plaga de su época, por los estragos que causaba entre los moros, a la vez que le llama prodigio del Señor, por su denuedo y firmeza. Corría como muy valedera la creencia, nacida de un dicho arrogante que se atribuye al mismo Cid, de que «si por culpa de un Rodrigo habían entrado los moros en España, otro Rodrigo los arrojaría», aserto que el Campeador justificaba con sus proezas y hazañas, el sin número de victorias que obtenía sobre los moros y las conquistas que conseguía para los estados castellanos, que cada vez se afirmaban y extendían más, merced al indomable valor de nuestro héroe. Quien así lograba realizar las aspiraciones más arraigadas del pueblo español, cuyo objetivo capital era el triunfo de la religión y la conquista y reconstitución de la patria, por fuerza había de ser el ídolo de ese mismo pueblo, que veía reflejada en él su propia vida, y lo consideraba como el brazo que la Providencia había puesto a su servicio para el logro de la doble empresa en que estaba empeñado.

Mas no eran éstas las únicas circunstancias que hacían de Rodrigo Díaz de Vivar la personificación del pueblo español de su tiempo. Su entereza contra los peligros interiores que amenazaban la obra de la Reconquista, su altivez contra todo lo que tendía a imponer a aquel pueblo una servidumbre a que nunca se avino de buen grado, siquiera procediese de sus mismos príncipes, le hacían acreedor al cariño y respeto de los castellanos, y contribuían a que fuese más acabada la significación que le asignamos. Sin dejar de ser obediente, fue altivo y a veces arrogante con los mismos monarcas; pero nunca traidor ni abiertamente rebelde. La misma lealtad que él y su pueblo tenían a los reyes, exigía de éstos igual correspondencia, y de ello es prueba el juramento que en Santa Gadea hizo prestar a D. Alfonso VI, contra el que había sospechas de complicidad en la muerte de D. Sancho. La inclinación de D. Alfonso hacia los monjes de Cluny y a la curia romana; su aspiración a templar las costumbres de los castellanos, no acostumbrados todavía al dominio de los reyes; sus alianzas con el extranjero; su anhelo de cambiar la organización del pueblo español, amoldándole a la de otras naciones; todas estas novedades

no pudieron menos de ofender el sentimiento nacional, que rechazaba aquella especie de feudalismo opresor que se trataba de introducir, y que era contrario, no sólo a las costumbres de los españoles, sino a la dignidad humana, y de aquí surgió una valerosa y tenaz protesta, que halla su encarnación más genuina en la persona del Cid, y que empieza a manifestarse con el hecho verdaderamente atrevido y significativo del juramento a que antes nos hemos referido. Al personificar esta protesta, y al hacerlo en las condiciones que dejamos apuntadas y que son como fiel reflejo de los caracteres distintivos del pueblo español de aquella época, Rodrigo Díaz de Vivar se presenta a nuestra vista con nuevos y valiosos títulos, que le hacen acreedor a la significación histórica y al valor poético que le asignan los monumentos literarios en que el pueblo de Castilla idealiza su persona y adjudica el lauro de la inmortalidad a tan glorioso caudillo.

Si a esto se añade que Rodrigo Díaz de Vivar fue, según la historia y la tradición, modelo de hijos y dechado de esposos y padres; tan valeroso en la guerra como sencillo e ingenuo en la corte; que nunca habló el lenguaje de la doblez y de la lisonja, propio de los cortesanos; que fue siempre leal consejero del monarca, al que en toda ocasión dijo, con entera y ruda franqueza, la verdad, aun a trueque de concitar contra sí sus iras; que pagaba con acrisolada lealtad las ofensas que recibía de su rey, y en fin, que por premio de tanto heroísmo, de tantas virtudes, de tantas proezas, de tanta lealtad y de grandeza tanta, sufrió la pena de verso desterrado por el mismo a quien tan grandes servicios prestara, se comprenderá fácilmente que el pueblo lo tomase por caudillo, lo tuviese como uno de los más grandes héroes y lo cantara consagrándole los primeros acentos de la poesía heroico-castellana, idealizándolo al dotarlo de todas las cualidades que hacen del Cid, a la vez que una acabada personificación del pueblo, un verdadero héroe mítico y legendario (250).

La figura del Cid, tal como la Poesía nos la ha legado, tiene, en efecto, este carácter. Sobre lo natural y verdadero, hay en ella algo que es sobrenatural y ficticio. Y es que, como antes hemos indicado, al escoger el pueblo castellano al Campeador por su héroe, al ver personificadas en él su propia existencia y el ideal en que ésta se inspiraba, y por la que principalmente alentaba, hubo de atribuirle todas cuantas cualidades debía atesorar un héroe de aquella época, y eran necesarias para personificar aquel pueblo. Pero como todo esto se hacía, como era natural, idealizando al personaje, a fin de que más fielmente representase el ideal y su personificación se hiciera más sensible y grandiosa, de aquí que la imaginación del pueblo se representase a Rodrigo adornado de cualidades que no tenía, y que al héroe real e histórico le pusiera la vestidura del héroe mítico y legendario. Pero téngase en cuenta que por esto que decimos no pierde en nada la figura del Cid, cuya significación social y política es siempre la misma; lo único que con esta idealización se altera, y es para mejorar, es el valor poético del personaje.

Los primeros monumentos en que se nos ha transmitido cuanto acerca de este héroe dejamos apuntado son: la Crónica o Leyenda de las mocedades de Rodrigo y el Poema del Cid. En estas primeras producciones de nuestra poesía heroica, se halla concentrado lo más interesante de la vida del

Campeador, que generalmente se divide en cuatro épocas, según la trazaron los primeros cantores del pueblo, y ha sido después narrada por los cronistas.

La primera época, que se tiene por la más poética de las cuatro, es objeto de la Crónica o Leyenda (251), si bien no deja de haber motivos para creer que ésta pudo llegar hasta la tercera (252) en la parte que de ella nos falta.

No obstante la opinión contraria, hasta hace muy poco admitida como la más cierta, se tiene hoy por probado que la Crónica debió preceder al Poema (253), por lo que trataremos de ella antes que de éste.

Abraza la Crónica o Leyenda las mocedades de Rodrigo, y se extiende, por tanto, hasta la muerte de D. Fernando el Mayor. Principia con un prólogo que está escrito, al parecer en prosa, pero debió escribirse en verso, a juzgar por los restos de metrificacón que en él se observan, y que relata sumariamente los hechos acaecidos desde la muerte de D. Pelayo, hasta la vuelta del conde Fernán González a sus dominios, después de libertado del cautiverio por la infanta de Navarra.

El poema comienza luego, relatando las desavenencias entre D. Diego Laínez, padre del Cid y el conde Gormaz, el ultraje inferido por éste a aquél, su muerte a manos de Rodrigo y los desposorios del héroe con Jimena. En toda esta parte de la leyenda se revelan, con tanta energía como sencillez, los extraños sentimientos de aquella época, en los que se mezclan la nobleza con la ferocidad, los arranques caballerescos con las más bárbaras pasiones.

Las hazañas del Cid contra los moros; la batalla de la Nava del Grillo; la prisión del rey de Aillón, a quien dio libertad, negándose a entregarlo al rey de Castilla con el quinto del botín; la toma de Tudela; la aparición milagrosa de San Lázaro, bajo la forma de un leproso, a quien socorre Rodrigo; el desafío que llevó a cabo con Martín González, al que dio muerte en defensa de su rey; su triunfo sobre los reyezuelos moros de Sigüenza, Atienza y Guadalajara, a quienes dio muerte, y los de Madrid y Talavera, que aprisionó, así como más tarde, y después de destruir a Redresilla, Bilforado y Grañón, hizo lo propio con Garci-Fernández y Jimeno Sánchez, a quienes libró luego de la muerte a que habían sido condenados; su protesta contra la petición del Rey de Francia, el emperador de Alemania y el Pontífice romano, que exigieron de D. Fernando que reconociera el feudo del imperio; su triunfo sobre el conde de Saboya; -son otros tantos hechos que se relatan en la mencionada Leyenda, que termina con la tregua que concede D. Fernando, a ruegos del Papa, a esta guerra nacional, comenzada bajo tan favorables auspicios. En todos estos episodios se revela el carácter altivo del Cid, y se consigna enérgicamente la protesta del pueblo castellano contra toda ingerencia extranjera y todo ataque a su independencia nacional.

Además de la importancia histórica que da realce a este monumento, hay que reconocer en él, muchos rasgos de originalidad, que revelan la huella de la tradición oral y bellezas nativas, pinceladas brillantes y frases felices, que son nuncio de lo que habían de llegar a ser nuestra lengua y nuestra poesía. Aunque adulterado en la expresión, oscuro y enmarañado en la frase y en la métrica, no deja de tener mérito este poema, que es fruto de un arte primitivo, por lo cual no hay que extrañar

que no se sujete a las leyes y condiciones propias del género. En todo caso, lo que la Leyenda revela sobre todo, es la cultura y el estado social de aquella época, así como las fuentes literarias en que se inspira, apareciendo en medio de todo el carácter del Cid, tal como la imaginación popular lo había concebido.

El Poema de Mio Cid (254)

se refiere, como antes hemos dicho, a la cuarta época de la vida de Rodrigo, por lo que empieza con el destierro de éste decretado por D. Alfonso VI. Pintar el carácter y describir las victorias de este héroe, refiriendo sus fazañas y altos fechos con motivo de las guerras que sostuvo contra los moros, la toma de Valencia, el indigno y brutal hecho de sus yernos los condes de Carrión, la venganza de nuestro héroe, y por último, el segundo matrimonio de sus hijas con los infantes de Aragón y Navarra, con que termina (de lo cual han deducido algunos eruditos, Wolf y Clarus, que este hecho es el asunto del Poema); tal es, en suma, el objeto del monumento, al que algunos han querido negar la consideración de poema y han dado el nombre de «Crónica rimada», lo cual equivale a negar el valor literario de esta producción, y desconocer que la Poesía enaltece en el Poema la persona del Cid, atribuyéndola un poder, una representación, y una influencia que por ningún modo cabrían en una Crónica. Hácese en el Poema, con efecto, la apoteosis del héroe que personificaba en aquellos días al pueblo castellano, y hácese atribuyendo a Rodrigo todo lo que el pueblo consideraba digno de estimación, respeto y cariño, convirtiéndolo en objeto de adoración y de una verdadera idealización poética, uniéndose al interés histórico los caracteres propios de nuestra primitiva poesía y de la transformación que en ésta y en el lenguaje se iba operando.

Tanto o más que la historia que refiere, llama la atención en el Poema del Cid el lenguaje que en él se emplea, el cual en medio de ser rudo e informe, revelando en todo ello inexperiencia, como era natural, toda vez que se hallaba en los albores de su infancia, muestra ya lo que había de dar de sí el poderoso genio de nuestra habla; y si es verdad que no se encuentran en el Poema muchas imágenes poéticas ni expresiones brillantes, no por eso carece de finas ironías, de dichos agudos, de refranes y sentencias proverbiales, lo cual unido a la sencillez y naturalidad del estilo, así como a la viveza y energía que con frecuencia resplandecen en la obra, en la que muchas veces se encuentran maneras de decir graciosas y elegantes y giros verdaderamente poéticos, ayuda a que la pintura que resulta de la época a que se refiere sea más verdadera y esté más en carácter. Aun la misma prolijidad con que se suelen referir los hechos, y los pleonasmos viciosos y las puerilidades en los símiles y comparaciones de que resulta cargado el estilo, ayudan sobremanera a dar al Poema la fisonomía especial en que estriba su principal mérito. El autor revela en él ciertas pretensiones artísticas, mostrando a la vez que se apoya en la tradición.

En cuanto a la versificación, no puede negarse que es ruda y desaliñada, como que corresponde a las primicias del arte métrica: carece de consonancias marcadas y no tiene medida cierta, pues los versos se extienden hasta diez y seis y veinte sílabas, no debiendo tener más que catorce, puesto que los que más abundan son los pentámetros (dos de los cuales, divididos por hemistiquios, constituyen uno entero en el Poema),

lo cual indica que se trata de dar alguna regularidad a la versificación. Esa variedad de metros es causa de que los versos del Poema no puedan reducirse a ninguna clase de versos castellanos ni puedan considerarse como versos sueltos (255).

Del examen sumario que acabamos de hacer de las dos principales producciones relativas al Cid, resulta que aun dejando a un lado la importancia meramente histórica que sin duda tienen, y cualesquiera que sean los defectos literarios de que adolezcan, y de los que no podían menos de adolecer, dada la época en que fueron escritos, tanto la Leyenda como el Poema, tienen un gran valor poético, no sólo porque determinan el comienzo de la poesía heroica, propiamente dicha española, sino también por los elementos que ambas producciones atesoran, que sirven además para revelar el estado de la cultura de la sociedad española en aquella época. Son la Leyenda y el Poema a que nos referimos, copiosa fuente donde la musa castellana irá constantemente a beber rica y sabrosa inspiración, y como el prólogo de esa grandiosa epopeya a que antes hemos aludido, que constituye el Romancero del Cid. Si a todo esto se añade el papel que en ambos monumentos juega la Poesía al idealizar la persona del Cid para mejor asignarle la representación que el pueblo quiso darle, y para que mejor sintetizase el ideal de aquel pueblo en todas sus manifestaciones, se comprenderá que por más que quiera despojarse a ambas producciones de estas o las otras virtudes literarias, no es posible negarles el valor poético que de todo esto se deduce que tienen, y que no sólo se expresa en el conjunto y en la representación general de ambas obras, sino que a veces se revela en los pormenores así por lo que a la narración toca y como por lo que a los medios de expresión respecta.

Véase en comprobación de ello el siguiente fragmento sacado de la Leyenda, y tomado del pasaje en que las hijas del conde Gormaz piden al anciano Laínez la libertad de sus hermanos:

Prissiéstenos los hermanos / e
tenédeslos acá,
e nos mugieres somos, / que no hay quien nos ampare.
-Essas oras, dixo don Diego / no devedes a mí culpar:
peditlos a Rodrigo / sy vos los quissiere dar,
prométolo yo a Christus, / a mi nom' pode pessar.
Aquesto oió Rodrigo, / comensó de fablar:
-Mal fessiste, sennor, / de vos negar la verdat:
que yo seré vuesso fijo, / e seré de mía madre.
Parat mientes al mundo, / sennor, por caridat.
No han culpa las fijas / por lo que fizo el padre;
datles a sus hermanos, / ca muy menester los han,
contra estas duennas messura / devedes, padre, catar, etc.

He aquí ahora, para completar este estudio, un trozo del Poema, que no es menos natural, sencillo y enérgico que el que dejamos copiado. En él el Cid manifiesta que no le bastaban las concesiones que se le habían hecho por la afrenta inferida por los infantes de Carrión, sino que necesitaba todavía más:

A quem' descubriestes / las telas
del corazón?

A la salida de Valencia / mis fijas vos di yo,
con muy grand ondra / e averes a nombre.
Cuando las non queriedes / ya, canes traydores,
por qué las sacábades / de Valencia, sus onores?
A qué las firiestes / a cinchas o a espolones?..
Solás las dexastes / en el Robledo de Corpes
a las bestias fieras / e a las aves del monte.
Por quanto les ficiestes, / menos valedes vos:
si non recudedes, / véalo esta cort.

Lección XI.

Trasformación de la poesía vulgar. -Primeros monumentos de la poesía vulgar-erudita: Pero Gómez y la Disputación del Cuerpo y del Alma. -Primer poeta vulgar-erudito de nombre conocido: Gonzalo de Berceo. -Sus obras y representación literaria. -Manifestación heroica de la poesía vulgar-erudita. -El Libro de Appollonio y el Poema de Alexandre. -Sus formas artísticas. -Nueva tendencia de la poesía heroico-erudita: el Poema de Ferrán González. -Otra nueva faz de dicha poesía: el Poema de Yusuf.

La transformación que indicamos en la lección IX empieza ya a determinarse de una manera más visible. La poesía vulgar comienza a revestirse con las galas del arte erudito. El incremento que a fines del siglo XII y principios del XIII toma la cultura española, la nueva dirección y el desarrollo creciente de los estudios y el establecimiento de escuelas por todas partes, son las causas que determinan esa transformación a que nos referimos. Recibe el Arte, mediante estos hechos, notable impulso, que en la literatura vulgar se señala por la tendencia de sus cultivadores a inspirarse en los asuntos y los héroes de los libros sagrados, de las leyendas eclesiásticas y de la historia de otros países, todo lo cual exornan con los conocimientos que les suministra el estudio de la moral, de la teología y de la historia. Pero como al mismo tiempo esta tendencia hacia el arte erudito se realiza valiéndose los cultivadores de las letras, del habla-romance, del idioma vulgar, y sin abandonar por entero las creencias, los sentimientos y las aspiraciones del pueblo que hablaba este idioma, de aquí que en el momento en que nos hallamos, la literatura no sea completamente erudita ni tampoco popular, sino que tiene el doble carácter de vulgar-erudita. Lo primero, porque los que la cultivan no son lo suficientemente doctos para poder emplear con provecho el habla latina, y tienen que valerse de la de las muchedumbres; lo segundo, porque sin abjurar por completo de su nacionalidad, los que este camino seguían miraban con desdén lo que estaba al alcance de todos, y trataban de resucitar la tradición clásica.

En medio de este como dualismo y de las contradicciones que originaba, si el Arte literario perdía en espontaneidad y originalidad, ganaba en la perfección y regularidad de las formas, si bien conservando el sello de las creencias, de los sentimientos y de las costumbres nacionales. Sus nuevos cultivadores eran, por una parte, los más afectos al habla vulgar, y por otra, los que más se aproximaban a los doctos, es decir, que mientras por un lado podían calificarse de vulgares, por otro

merecen el calificativo de eruditos. De modo que la literatura, que ya se había fijado en los semidocetos, se prepara ahora a pasar al dominio de los eruditos, realizándose así por completo la transformación que anunciamos en la lección citada al comienzo de esta transformación mediante la cual se reanuda la tradición clásica, aunque trayendo ahora nuevos elementos, y a la que sirve como de lazo o medio de transición el arte vulgar.

Pero en el camino que debía andarse para realizar esta transformación, hay un punto de verdadera transición, un como término medio, que si revela el esfuerzo de los cultivadores del Arte literario por enseñorearse de las galas de la erudición, indica también que esto no era posible sin nuevos esfuerzos.

Dejando a un lado al trovador Pero Gómez, a quien tal vez pudiera colocarse en este lugar, y de quien no se conoce obra alguna (256), nos fijaremos en una producción que parece representar fielmente ese período de transición o intermedio, a que acabamos de referirnos. Tal es la famosa Disputación entre el cuerpo y el alma, cuyo asunto era acaso de origen popular, y fue muy tratado por todos los cultivadores de la literatura latino-elesiástica. Su autor revela ya el intento de aparecer erudito, tomando por asunto de su obra una leyenda muy aplaudida de los doctos; pero al mismo tiempo hace esto valiéndose del romance vulgar, y mientras que por una parte acepta en orden a las rimas el sistema de la versificación latino-elesiástica, por otra se inclina a los versos pentámetros, por más que no deje de admitir los octonarios y con mayor frecuencia los hexámetros de quince sílabas; esto a la vez que presupone cierto progreso respecto de las formas, induce a creer que el poema en cuestión fue escrito en la segunda mitad del siglo XII (257).

El escritor que mejor representa este período de transición en el Arte literario, es aquél a quien se tiene hasta hoy como el primer poeta erudito de nombre conocido. Nos referimos a Gonzalo De Berceo, natural del pueblo de este nombre y clérigo del monasterio de San Millán, en la diócesis de Calahorra. Floreció este poeta erudito por los años de 1220 a 1246 (258), y apenas quedan más noticias suyas que las que él mismo nos suministra en sus composiciones, las cuales, en número de nueve, constan de unos 13.000 versos, y pueden dividirse en dos grupos: al primero corresponden la Vida de Santo Domingo de Silos, la de San Millán de la Cogulla, el Martirio de San Lorenzo, los Milagros de Nuestra Señora y la Vida de Santa Oria, que como puede observarse, se refieren principalmente a asuntos históricos; al segundo grupo pertenecen el Sacrificio de la Misa, los Loores de Nuestra Señora, los Signos del Juicio y el Duelo de la Virgen, cuyas bases principales las constituyen las tradiciones piadosas y la liturgia. De aquí el que se considere a Berceo como poeta histórico-religioso. A estas composiciones hay que añadir tres himnos al Salvador y a la Madre, en los que Berceo no se muestra menos aficionado a la literatura elesiástica.

Observando atentamente las obras de Berceo, se ve que en el fondo se dirigen más principalmente por el camino que según hemos visto, se había trazado en un principio la poesía erudita, por más que no le fuera dado sustraerse del todo al influjo de las costumbres y creencias populares, y escribiese todas sus obras en el idioma vulgar, lo cual le hacía incurrir en notable contradicción, sobre todo, si se tiene en cuenta la forma que

emplea en sus composiciones. Pero la verdad es que en el fondo de éstas dominan siempre la unción y la piedad, propias de quien, como el buen clérigo, estaba apartado de todos los asuntos mundanales y entregado a una vida ascética y puramente contemplativa; lo cual, unido a la tendencia hacia el arte erudito que antes hemos notado, explica que en una época como aquella en que la reconstitución nacional era la aspiración constante de los españoles, Berceo se olvidase de los héroes nacionales. Ciertamente es que ese sentimiento religioso que tan absolutamente se revela en todas sus obras, da a éstas un carácter de unidad muy estimable; pero también lo es que la rigidez con que se ciñó a ese sentimiento y a los asuntos históricos que se propuso cantar, fue causa de que su erudición luciese menos y apareciese pobre de fantasía en la invención. Esto no obstante, revela talento poético como narrador, y a veces aparece original y hasta dramático en los cuadros que traza su pluma, entre los cuales los hay verdaderamente ricos de poesía y muy originales como, por ejemplo, el de la Visión de las tres coronas, de la Vida de Santo Domingo de Silos.

En cuanto a la forma de sus poesías, que él llama prosas, siguiendo las tradiciones clericales (259), debemos decir que el lenguaje usado por Berceo, que se daba a sí mismo el nombre de «Maestro», era el lenguaje del vulgo, como él mismo manifiesta en esta copla:

Quiero fer una prosa / en romaz
paladino,
en qual suele el pueblo / hablar a su vecino;
ca non so tan letrado / por fer otro latino.
Bien valdrá, como creo, / un vaso de bon vino.

Sus poemas están divididos en coplas de cuatro versos de catorce sílabas o arte mayor (quaderna vía), aconsonantados entre sí, siendo de notar que éstos son muy perfectos en cuanto a la medida. A menudo se nota descuido en el lenguaje, en el cual emplea el poeta muchas veces expresiones propias de un estilo verdaderamente prosaico, como la que dejamos subrayada en el último verso de la estrofa copiada, la que usa para manifestar que Santo Domingo repartía el pan que le daban sus padres:

El pan que entre día le daban los
parientes
non lo quería él todo meter entre los dientes.

y otras frases por el estilo que ahora no suenan bien y nos parecen bajas.

Por lo dicho se comprende que Berceo guardó en sus composiciones, y en lo tocante al fondo, un gran respeto a las tradiciones clericales, si bien se separó de éstas en cuanto a la forma, toda vez que dejó a un lado el lenguaje de los cultos, sustituyéndole por el de las muchedumbres, movido del deseo de ser entendido de toda la gent, y porque no era tan letrado que pudiese emplear la lengua de los doctos. Debe advertirse además, que no pudo sacudir el yugo de las creencias y costumbres populares, por todo lo cual merece ser el representante más genuino del arte vulgar-erudito. De este modo, mediante la poesía religiosa, se inicia esa transformación del arte vulgar en arte erudito, que ya hemos indicado, y que se completa y determina más con el cambio que al ser adoptada por los doctos experimenta el habla del vulgo, la cual se modifica conforme a

las leyes de la latina, que aquéllos manejaban, y adquiere por tanto la flexibilidad, abundancia y elevación que requiere el lenguaje literario.

El tono épico-heroico con que constantemente se revela la literatura latino-eclesiástica y que con tanto empeño deseaba sostener Berceo, que fue un poeta esencialmente narrativo, no menos que la inclinación de los doctos hacia la antigüedad, hacen que la poesía erudita tome un carácter épico, tanto más natural en España, cuanto que épicos son los primeros cantos con que se anuncian las musas castellanas. De los mismos elementos en que se funda la transformación que acabamos de señalar en el arte vulgar, se origina la nueva dirección que toma nuestra poesía, que ahora denominaremos heroico-erudita. Esta nueva tendencia del arte vulgar empieza a manifestarse con asuntos extranjeros, lo que no debe parecer extraño, toda vez que el camino que se sigue es el señalado por la erudición.

Prueba esto que decimos la clase de asuntos a que se refieren los dos primeros monumentos en que se manifiesta esta nueva tendencia del arte vulgar. Nos referimos al Libro de Appollonio y al Poema de Alexandre, reputados ambos como las más antiguas manifestaciones de nuestra poesía heroico-erudita, como coetáneos de las obras de Berceo (260).

El Poema o Libro de Appollonio se funda en una leyenda muy celebrada en la Edad-Media y de origen antiquísimo pues parece originaria del Oriente. Fue en su origen escrita en griego y después traducida al latín, por lo que era muy conocida y aun estimada de nuestros eruditos (261). Su argumento lo revela el autor del libro castellano en estos versos, con que empieza el poema:

En el nombre de Dios / et de Sancta

María,
si ellos me guiassen, / estudiar quería
componer un romance, / de nueva maestría,
del buen rey Apollonio / et de su cortesía.
El rey Apollonio, / de Tiro natural,
que por las aventuras / vistó grant temporal,
cómo perdió la fija / et la muger capdal,
cómo las cobró amas, / cá les fue muy leyal.

Por lo dicho se comprende que el poema castellano no es original; lo que su autor hizo principalmente fue sustituir en él el sentimiento cristiano al gentílico, con lo cual juntó elementos que pugnaban por separarse, sobre todo si se tiene en cuenta que trató de dar al héroe del poema las cualidades de los héroes españoles, sobre todo por lo que al sentimiento moral y cristiano respecta. Esto, que es un anacronismo, es no obstante lo que más de meritorio y de original tiene el poema castellano.

Además del interés que entraña la leyenda en que estriba el Libro de Appollonio, que alcanzó gran boga en la Edad Media (262), ofrece el poema español cierta armonía y regularidad de que carecían las producciones anteriores a él, que hemos examinado, y rasgos poéticos mucho más pronunciados, sobre todo por lo que a los personajes respecta (263). Revélase en todo él el propósito de escribir en el lenguaje de los eruditos, sobre todo de Berceo, a cuyas formas artísticas se aproxima mucho la nueva maestría del autor del libro que nos ocupa, que debe

considerarse como uno de los más preciados monumentos de la poesía heroico-erudita.

Más científico y más literario que el Libro de Appollonio es el Poema de Alexandre, que debió ser posterior a él algunos años. La teología, la filosofía, la astrología, la astronomía, las ciencias naturales, la geografía y la historia, los estudios clásicos, cuantos conocimientos constituyen el saber de los doctos en aquella época, entran a formar parte del caudal de erudición que atesora esta nueva manifestación de la poesía heroico-erudita. Su autor no es desconocido como el del Libro de Appollonio, por más que se haya dudado durante mucho tiempo acerca de su verdadero nombre.

Según la opinión más comprobada fue el autor del Poema de Alexandre Juan Lorenzo de Segura, clérigo como Berceo y natural de Astorga, que floreció a mediados del siglo XIII, en cuya época escribió este poema, que ha sido atribuido por unos al poeta antes citado y por otros al Rey Sabio (264), lo cual ha dado motivo a dudas respecto a quien fue su autor, dudas que hoy parecen disipadas del todo, pues su nombre se revela en los siguientes versos del poema:

Si quisierdes saber / quien
escreuió este ditado,
Johan Lorenço, / bon clérigo e ondrado,
Segura de Astorga, / de mannas bien temprado:
en el día del iuyzio / Dios sea mío pagado. Amén.

El Libro de Alexandre, de Lorenzo de Segura, tiene por asunto referir la vida y hechos de Alejandro Magno, en lo cual había de encontrar el poeta un campo vastísimo donde esparcir su inspiración, dadas las empresas guerreras de aquel héroe que llenó con la fama de su nombre y sus empresas el Oriente, la Persia, la Arabia y la India, teatro que fueron de sus glorias y combates, al paso que el Occidente le reputaba como el héroe más caballeresco de la antigüedad; por cuya razón ha servido de prototipo a las ficciones poéticas de casi todas las naciones, pudiéndose decir de él lo que con mucha verdad dice el monje de los Cuentos de Cantorbery:

El cuento de Alejandro tan sabido
que no hay en todo el mundo niño tierno
que su gloria y valor no haya aprendido.

Segura tuvo presentes para la composición de su largo poema algunas de las historias de Alejandro, especialmente el libro latino, (que modificó y enriqueció notablemente) que con el título de la Alexandreida escribió Gualtero de Chatillon, a quien cita varias veces, llamándole algunas Galter (265).

Aparte del lujo de ciencia que en el poema de Segura se ostenta, debemos reconocer que tiene defectos de no escasa monta y que hay en él una gran confusión de los usos y costumbres de la antigüedad griega con los de la religión católica y de la caballería. Pero si esto es cierto, no lo es menos que abunda en rasgos atrevidos y delicados; por lo cual y en atención a que releja el espíritu de su época y nacionalidad, no sólo en el fondo, sino también en el lenguaje y en la versificación, fluido el primero y lozana la segunda, por más que los versos no carezcan de

defectos de consonante y de medida (266), merece ser tenido en no escasa estima.

Además de esto, Segura debe ser considerado como escritor no exento de verdadera intención poética y adornado de dotes literarias, que lo hacen superior a los poetas de su tiempo. Se hallaba dotado del sentimiento de la armonía, por lo que da a los asuntos que describe un colorido bastante agradable, como puede observarse por el siguiente pasaje del poema:

El mes era de mayo, / un tiempo
glorioso
quando fazen las aues / un solaz deleytoso.
Son uestidos los prados / de uestido fremoso,
de sospiros la duenna, / la que non ha esposo.
Tiempo dulce o sabroso / por bastir casamientos,
ca lo tempran las flores / e los sabrosos uientos,
cantan las doncelletas, / son muchas ha conuientos
facen unas a otras buenos / pronunciamientos.
Andan moças e uieias / cobiertas en amores,
van coger por la siesta / a los prados las flores,
dizen unas a otras: / bonos son los amores,
y aquellos plus tiernos / tiénense por meiores.

Tanto Juan Lorenzo, como el autor del poema de Appollonio, aceptan las formas artísticas ensayadas por Berceo, escribiendo el lenguaje de la clerecía y usando formas métricas semejantes, si bien la quaderna vía, las sillauas contadas y la grant maestría del Alexandre, presuponen cierto adelanto respecto de la nueva maestría del libro de Appollonio, descubriendo en todo ello que los poetas eruditos se iban separando de un modo progresivo de Berceo, y observándose al propio tiempo que, tanto este poeta, como los autores de los dos poemas citados, se fundan en la tradición escrita y no en la oral.

Posterior a los poemas en que acabamos de ocuparnos, si bien escrito también en los promedios del siglo XIII, es el Poema de Ferrán González, de autor desconocido, pero del que se supone con fundamento que fue natural de Castilla la Vieja, monje de San Pedro Arlanza, afiliado en la escuela de Berceo e imitador de Juan Lorenzo Segura.

El poema a que ahora nos referimos, que se custodia en la Biblioteca del Escorial, se aparta ya del camino porque desde un principio dirigiera la clerecía a la poesía heroico-erudita, en cuanto que en él no se acude a suelo extraño en busca de asuntos que cantar. Tomándolos, como se hace en los dos poemas de que acabamos de tratar, de la tradición escrita, la producción a que nos referimos se fija en los asuntos y héroes nacionales, con cuya nueva dirección viene como a reanudarse la historia de la epopeya patria, interrumpida hasta ahora.

El objeto de esta nueva manifestación de nuestra poesía heroico-erudita lo revela el autor en los siguientes versos, con que da comienzo a su empresa:

En el nombre del Padre / que fiso
toda cosa,
del que quiso nascer / dela Virgen preciosa,

del Espíritu Santo / que es y gual dela Esposa,
del Conde de Castiella / quiero facer una prossa (267).

El Sennor que crió / la tierra et la mar,
de las cosas passadas / que yo pueda contar,
Él que es buen maestro / me deue demostrar
cómo cobró la tierra / toda de mar a mar.

Contaruos he primero / como la perdieron
nuestros antecessores / que en grant coyta visquieron:
como omes desheredados / foydos andodieron,
esta rabia llebaron / que non morieron.

Tiene, por lo tanto, este libro por objeto único celebrar las hazañas semifabulosas y semiverdaderas de aquel conde animoso a cuyo valor y esfuerzos se atribuye la libertad de Castilla del yugo mahometano. A recordar, pues, las glorias de Fernán González, está exclusivamente consagrado este poema que comienza con la invasión de España por los godos y sigue hasta la batalla de Moret en 967, en que termina el código que lo contiene, y cuyo primitivo manuscrito parece que se ha perdido: faltan, por lo tanto, los tres últimos años de la vida del héroe, cuya muerte ocurrió en 970. Como se ve, esta manifestación de nuestra poesía heroico-erudita es por el fondo, por el asunto sobre que versa, eminentemente nacional, según queda ya indicado.

Este poema, adolece de algunas faltas, entre ellas la de ser desproporcionado y la de estar escrito en un estilo, por lo general, monótono y prosaico; pero no por eso deja de tener vigorosas descripciones y otras bellezas que, como la frescura y sencillez del lenguaje, recuerdan la primitiva poesía de nuestro pueblo, de la que se aparta por su estilo, más ampuloso y razonado. Refleja además los caracteres esenciales de la nacionalidad, si bien no lo hace con todo el vigor que pudiera, a causa de que la mucha copia de erudición hace languidecer la acción, y desvirtúa en parte aquellas mismas bellezas. Su forma es como la de Berceo la del mester de clerecía. La irregularidad de la versificación debe atribuirse, en concepto del señor Milá, más que a influencia popular, a infidelidad de la copia.

En la Biblioteca Nacional existe un poema, cuyo manuscrito está incompleto, de mil doscientos veinte versos escritos en el metro llamado por Berceo quaderna vía. Su asunto (conforme lo exponen los señores Janer y Ticknor, el primero en la Biblioteca del Autores españoles, tomo 57, que trata de los poetas castellanos anteriores al siglo XV, y el segundo en su Historia de nuestra literatura), son los hechos de José, hijo de Jacob; pero tiene dos circunstancias muy singulares que le hacen curioso, interesante y notable entre las demás narraciones poéticas coetáneas. Es la primera que, aunque compuesto en castellano, está escrito con caracteres arábigos, y por consiguiente, tiene el aspecto de un código oriental, con la particularidad de que, como el metro y la pronunciación están acomodados al valor de las vocales árabes, puede creerse fundadamente que si no es el manuscrito original, es al menos una copia idéntica y exacta. La segunda es, que el asunto del poema (que no es otro que la poética tradición oriental relativa a José y sus hermanos, consignada en el Génesis e introducida en el Korán) no está contado

conforme a la relación bíblica, sino según la versión más breve y menos dramática del Korán (268), con algunas variaciones y adiciones, ya tomadas de los comentadores del mismo Korán, ya debidas al ingenio del poeta (269). Se ignora por completo quién fue el autor de tan raro monumento, si bien por pertenecer éste a la clase de los que entre los orientalistas son clasificados de aljamiados se cree que fuese algún mudéjar. El Sr. Amador de los Ríos coloca este poema notabilísimo en la primera mitad o en los primeros años de la segunda del siglo XIII.

El Poema de José o de Yusuf, que debemos a la raza mudéjar, corresponde al género heroico-erudito y continúa la tradición de la forma oriental, cuyo estilo se sigue en esta obra, hasta el punto de que muchas veces recuerda el libro árabe de las Mil y una noches. Influido el poeta por esta tradición y por las ideas y costumbres del pueblo en que vive, presenta en su obra una mezcla de las dos religiones que a la sazón dominaban en España, a la vez que una amalgama de las civilizaciones oriental y occidental. Está escrito el Poema de José con sencillez y naturalidad, y revela cierta intención moral de no escaso mérito y condiciones poéticas de no menos valor, por más que el lenguaje no se halle exento, antes bien, plagado de defectos e irregularidades. En cuanto a la rima, está dispuesta como la de Berceo, y como la de ésta, sometida a las reglas de la quaderna vía, por lo cual se diferencia poco en su versificación de los demás poemas que hemos examinado más arriba. Con esto termina el estudio de la manifestación heroico-erudita de nuestra poesía vulgar, en la cual hemos observado, al tomar este carácter, varias trasformaciones o modificaciones importantes, cuales son: 1ª., la de ir a buscar su inspiración en asuntos y héroes extranjeros, (Libro de Appollonio y Poema de Alexandre); 2ª., la de volver a los asuntos y personajes nacionales, (Poema de Ferrán González), y 3ª., la de preludear la influencia oriental, mediante el elemento bíblico-mahometano que representa el Poema de Yusuf.

Lección XII.

Aparición de la prosa castellana: los fueros. -La Carta-Puebla de Avilés.
-Primeras manifestaciones de la Historia en lengua vulgar: los Anales.
-Historiadores populares: D. Lucas de Tuy, y el Arzobispo D. Rodrigo.
-Otras manifestaciones didácticas de la prosa castellana: la traducción al romance vulgar del Fuero Juzgo, el Libro de los doce Sabios y las Flores de Philosophía. -Trasformación sufrida por la prosa al mediar el siglo XIII.

Casi por los mismos tiempos en que la Poesía se manifiesta, aparece la prosa castellana, sino como instrumento literario, puesto que en un principio no pudo usarse en tal concepto, en documentos públicos, tales como fueros, escrituras y otros por el estilo. Los fueros o cartas-pueblas son los que principalmente merecen ser tenidos en cuenta, pues aunque no deben considerarse como monumentos literarios, ocupan un gran lugar en el desarrollo de nuestra literatura, en cuanto que contribuyen con la Poesía a determinar el comienzo y desenvolvimiento de la lengua. Además, la prosa en que los fueros están escritos, sirve de instrumento a un género de

manifestación literaria que no deja de tener importancia en nuestra literatura, pues que se desarrolla casi al par que la Poesía, y como ésta, tiene el mismo origen, sigue igual marcha y bebe en idénticas fuentes.

Considérase generalmente como el primer monumento en que aparece escrita la prosa castellana o romance del vulgo, la confirmación del Fuero o Carta-puebla de Avilés, hecha en el año de 1155 por el Emperador D. Alfonso VII (270)

. Dicho documento es muy notable, no sólo por su antigüedad y por lo que representa, sino porque en él se descubre el idioma nacional saliendo de las ruinas del latín corrompido y pugnando por adquirir vida propia; por todo lo cual constituye, con relación al habla castellana, un monumento lingüístico de la mayor importancia, digno de ser conocido de cuantos se ocupen en estudiar los orígenes y la formación de nuestro idioma, que en dicho monumento empieza a prepararse para sustituir en las producciones históricas al latín de la clerecía (271).

Así lo vemos, por lo que a la prosa respecta, la cual ya en el siglo XII, se manifiesta en los Santorales, Cartularios y Necrologios, si bien en condiciones tales que la redacción en que se nos presenta, es por todo extremo bárbara y grosera. En la primera mitad del siguiente siglo se nos ofrece ya en condiciones mejores, aspirando a la consideración de prosa literaria, en multitud de monumentos históricos, que de aquella época han llegado hasta nosotros, tales como los Anales Toledanos, los de los Reyes Godos de Asturias, León, Castilla, Aragón y Navarra, y los de Aragón y Navarra. Véanse en comprobación de lo que decimos, los siguientes pasajes que transcribimos de algunos de dichos Anales.

De los de Toledo, que fueron compuestos o terminados en 1219 y 1247:

«Et uino el rrey de Marruecos con toda su huest, et priso Losa et non los dexaua pasar (a los cristianos), et derrompieron la sierra, et pasaron, et fueron posar en las Navas de Tolosa, et paró el rrey moro las azes aderredor de los xristianos IV días et dioles grandes torneos: et lunes amanecient parose dom. Diego López con todos sus caualleros et todos los reys de las cinco regnos a las primeras feridas».

De los Anales de los Reyes Godos de Asturias, etc:

«En días del rrey don Fruella, que regnó en León en la era de DCCCC et XXXIII annos Nunno Núnnez Rasuera, fijo de Nunno Vellídez, fue alçado iuez en Castiella, et fue muy derecho et muy entendido en iuizos.

»Gonzaluo Núnnez, fijo de Nunno Rasuera, fue inez en lugar de su padre, et fue capdiello de la cauallería, et con muchos fijosdalgo, eflados de su padre, ovo guerra con moros y siempre ganó dellos».

Por este camino empieza a cultivarse la Historia en la lengua romance y se forma la historia vulgar, debida al desarrollo que adquieren los estudios latinos, que así como ejercen influencia señalada en la primera transformación de la poesía castellana, la tienen también en el nacimiento del género histórico-vulgar.

Entre los historiadores vulgares que pudiéramos mencionar, debemos fijarnos en D. Lucas de Tuy y el Arzobispo D. Rodrigo, que son los que mayor estima merecen de la crítica.

El primero, que nació en León a mediados del siglo XII, compiló, por orden de doña Berenguela, el libro de las Crónicas (terminado en 1236), compuso dos años antes un tratado Contra los albigenses, y escribió antes

de recibir la investidura del episcopado de Tuy la Vida de San Isidoro. No exento de ilustración y muy versado en las letras latinas, no siempre merece entera confianza este historiador, que más que como vulgar merece ser considerado como latino, por más que ya a fines del siglo XIII fuesen romanizadas algunas de sus obras.

D. Rodrigo nació en Puente la Reina (Navarra) el año de 1170; estudió en París, y cuando luego pasó a Castilla fue elevado a la silla de Osuna, y electo después (1208) arzobispo de Toledo, a cuya silla subió en 1210. Figuró mucho en el reinado de Alfonso VIII, a cuyas empresas contribuyó eficazmente y se señaló en la famosa Cruzada que dio por resultado la victoria de las Navas: murió en 1247. Sus obras son: Breviario de la Historia Católica, calificado de notabilísimo; Historia Gothica (272), que compuso respondiendo a los deseos de San Fernando, y después de haber bosquejado la de los árabes, un libro como complemento de la Gothica, con la Historia de los Ostrogodos, Hunnos, Vándalos y Suevos, y otro con la de los Romanos. La más importante de todas estas historias, y la que más nombre le ha dado, es la Gothica, que si bien escrita al principio en latín, fue puesta por el mismo D. Rodrigo en romance, circunstancia que vino a ejercer notable influencia en el desarrollo de la historia vulgar (273). Si a esta circunstancia y a la de poseer una gran erudición clásica, se añade que D. Rodrigo fue el primero en acometer la empresa de someter a un sistema los antiguos cronicones, al ordenar los hechos referidos en los mismos, formando así el cuerpo de la historia patria, que narra con claridad y elegancia, no podrá negársele que ejerció gran influjo en la civilización española, y que merece el respeto y la consideración de la crítica, y figurar a la cabeza del movimiento que da por resultado la formación de la historia nacional.

Fruto de la inclinación de don Fernando III a que se compusieran o vertieran al romance vulgar las obras importantes, es otro monumento de la prosa castellana, al cual cuadra ya bien el calificativo de literario. Nos referimos a la traducción que del celebrado código visigodo conocido con el nombre del Fuero Juzgo dio D. Fernando III en 1241 a los pobladores de Córdoba, y más tarde a los de Sevilla y Murcia, para que se observase como ley. Este paso dado por el monarca tiene gran importancia, toda vez que ayudó a generalizar el habla del vulgo, y denotaba que ésta iba ganando terreno en las altas esferas sociales. La traducción indicada descubre ya las excelentes cualidades lingüísticas que más tarde resplandecen en Las Partidas y otras obras legales del mismo siglo XIII, y es una muestra elocuente de los progresos que en el tiempo en que se hizo había realizado el romance castellano, que ya en la traducción de que tratamos ostenta dignidad, nervio, concisión y sencillez, mostrando que era digno de ser empleado para expresar las prescripciones del Derecho (274).

En prueba de lo que decimos, copiamos aquí el siguiente trozo, tomado del Libro VI, título II, ley III, de tan importante monumento, del cual afirmó la Academia Española que es uno de los más calificados de nuestro idioma, con el cual pocos pueden competir en antigüedad y ninguno en la importancia del asunto, siendo a la vez de los «que más contribuyeron a formar el nuevo romance y a darle pulidez y hermosura».

«Assí cuemo la verdad non es prindida por la mentira, assí se sigue que la mintira non viene de la verdad; ca toda verdad viene de Dios e la

mentira viene del diablo, ca el diablo fue siempre mentirero. Et porque cada una destas a su príncipe ¿cuémo deve omne pesquirir la verdad por la mentira? Ca algunos iuezes que non son de Dios e son llenos de error, quando non pueden fallar por pesquiza los fechos de los malfechores, van tomar conseio con los adeuinos e con los agoradores e non cuidan fallar verdad, se non toman conseio con estos; mas por end non pueden fallar verdad, porque la quieren demandar por la mentira e quieren provar los malos fechos por las adivinaciones e los malfechores por los adivinadores; e dan a si mismos en lugar del diablo con los adivinadores».

Al mismo monarca, a quien se debe tan preciado monumento de la literatura nacional (275), somos también deudores de otros dos monumentos, en los cuales el habla vulgar se ensaya en otros géneros didácticos. Tales son los tratados de carácter filosófico, que se compusieron a su instancia, y que llevan los títulos de Libro de los doce Sabios y Flores de Philosophía, encaminados, el primero, a labrar la educación de los reyes, y el segundo, la educación general, sin olvidar los deberes del pueblo. Es el primero una especie de catecismo político, para uso de los príncipes, escrito en las formas expositivas; propias de los que tratan después de las ciencias políticas o filosóficas, y el segundo una compilación de máximas y sentencias morales, religiosas y políticas, distribuidas en treinta y ocho capítulos. El último de estos libros se supone escogido y tomado de los dichos de los filósofos y terminado por Séneca, último de los treinta y siete que se reúnen para componerlo; en él se descubre el apólogo oriental, tratando de introducirse en la literatura castellana como ya había intentado hacerlo antes. En ambos documentos aparece la prosa castellana, ostentando las virtudes que hemos visto en el Fuero Juzgo.

De todo lo expuesto hasta aquí se deduce que la prosa hizo, durante la primera mitad del siglo XIII, grandes conquistas, siendo primero informe, ruda, tosca, inarmónica, y pobre, como se presenta en el Fuero de Avilés y en los primeros Cronicones, y llegando luego a ser una prosa que reúne los caracteres que la hemos visto ostentar en el Fuero Juzgo, y que la colocan en la categoría de prosa literaria.

Segundo período.

Desde Alfonso el Sabio hasta Enrique II de Trastámara.

(Siglos XIII-XIV.)

Lección XIII.

Creciente desenvolvimiento de la cultura española. -Importancia científica y literaria del reinado de D. Alfonso el Sabio. -Carácter y aficiones del monarca. -Leyes y disposiciones relativas al idioma y la cultura nacionales. -Nuevas influencias literarias: aparición del elemento lírico, determinación del arte oriental en su forma simbólica y desarrollo de la forma didáctica de este mismo arte. -Clasificación de las obras que escribió o en que intervino D. Alfonso: indicaciones respecto de ellas. -Juicio general de este cultivador de las letras y ciencias patrias.

Con la presente lección entramos en un período de gran esplendor para

las ciencias y las artes españolas. La importancia y desenvolvimiento que había llegado a adquirir el romance castellano, los esfuerzos de monarcas como Fernando III, y la evolución que en la literatura se había iniciado mediante la transformación del arte vulgar en erudito, fueron causa de que en los promedios del siglo XIII la literatura nacional ostentara una riqueza y una lozanía que verdaderamente maravillan, sobre todo, si se tiene presente el corto tiempo de vida que contaba el habla en que se producían sus manifestaciones. Las conquistas de las letras y de las ciencias corrían parejas con las que a la sazón realizaban las armas cristianas, y la cultura de Castilla se armonizaba con la cultura general del siglo (276).

El Arte se desenvolvía en la España Central con rapidez prodigiosa; y a semejante adelanto no podía menos de contribuir la poesía erudita, que abriendo paso en nuestra literatura a elementos nuevos, productos de civilizaciones más cultas y ricas que la que en aquellos siglos disfrutaba España, acopiaba para el arte nacional tesoros de inestimable valor, e introducía en él los gérmenes de su futura grandeza. Y si hasta aquí aquellos elementos no traspasaban los límites que hemos notado al examinar los primeros monumentos de la poesía heroico-popular, en adelante veremos introducirse otros nuevos que ejercerán en nuestra literatura provechosa influencia.

Manifiéstase esta influencia en el reinado de D. Alfonso el Sabio, que por tal motivo y por lo que en esta lección diremos, debe considerarse como de la más alta importancia científica y literaria.

En efecto, influidas las ciencias y las letras durante el imperio de tan esclarecido monarca, por elementos nuevos y muy importantes, opéranse en ellas, particularmente en las segundas, nuevas transformaciones que señalan el comienzo de una nueva era para la cultura nacional, era de progreso, que si bien preparado en los días de Alfonso VIII y Fernando III, se debe en gran parte al celo y sabiduría del monarca español, cuyas altas cualidades le hacían, sin disputa alguna, superior a su siglo y digno de mejores vasallos. Prestó Alfonso X tan eminentes y señalados servicios a la lengua y literatura patrias, que bien merece nos detengamos, siquiera sea breves momentos, ante su simpática y noble figura.

Ora se le considere bajo el punto de vista político, o bien bajo el triple aspecto de la moral, de la filosofía y de las artes, siempre resultará que el carácter de D. Alfonso es sumamente interesante. Era afable y liberal y ambicionaba dirigir a su pueblo por la senda apacible de la paz, sin la que no son posibles el progreso y la verdadera grandeza de las naciones. Quizá porque aspiraba a alcanzar este bien por medios distintos de los que entonces se usaban, es por lo que dice de él Mariana, aunque no con mucha propiedad, que era más a propósito para las letras que para el gobierno de los vasallos: que contemplaba el cielo y miraba a las estrellas, más en el entretanto perdió la tierra y el reino. Por esforzado y valeroso que fuese, las desgracias que durante su reinado le sobrevinieron, muy señaladamente la rebelión de su hijo, hubieron por fuerza de abatir su ánimo, que en los últimos años de su vida cayó en gran postración, como lo demuestra la carta que en 1282 escribió a D. Alonso Pérez de Guzmán, caballero muy favorecido a la sazón en la corte del Rey

de Fez. Esta carta, que la Academia Española califica de inimitable, debe ser conocida, porque además de ser una muy apreciable maestra de la prosa castellana en época tan inmediata a la formación de la lengua, demuestra claramente la situación en que se hallaba el Monarca. Dice así:

«Primo Don Alonso Pérez de Guzmán: la mi cuita es tan grande, que como cayó de alto lugar se verá de luenne, e como cayó en mí que era amigo de todo el mundo, en todo él sabrán la mi desdicha e afincamiento, que el mío fijo a sin razón me face tener con ayuda de los míos amigos y de los míos perlados, los quales en lugar de meter paz, non a escuso, nin a encubiertas, sino claro, metieron asaz mal. Non fallo en la mía tierra abrigo; ni fallo amparador ni valedor, non me lo mereciendo ellos, sino todo bien que yo les fice. Y pues que en la mía tierra me fallece quien me avía de servir e ayudar, forzoso me es que en la agena busque quien se duela de mí: pues los de Castilla me fallecieron, nadie me terná en mal que yo busque a los de Benamarín. Si los míos fijos son mis enemigos, non será ende mal que yo tome a los mis enemigos por fijos: enemigos en la ley, mas non por ende en la voluntad, que es el buen rey Aben Juzaf, que yo le amo e precio mucho, porque el non me desprejará nin fallecerá, ca es mi atreguado e mi apazguado. Yo sé quanto sodes suyo, e quanto vos ama, con quanta razón, e quanto por vuestro consejo fará; non miredes a cosas pasadas, si non a presentes. Cata quien sodes o del linage donde venides, e que en algún tiempo vos faré bien e si lo non vos ficiere, vuestro bien facer vos lo galardonaré. Por tanto, el mío primo Alonso Pérez de Guzmán, faced a tanto con el vuestro señor o amigo mío, que sobre la mía corona mas averada que yo he y piedras ricas que ende son me preste lo que él por bien tuviese, e si la suya ayuda pudiéredes allegar, non me la estorbedes: como yo cuído que non faredes; antes tengo que toda la buena amistanza que del vuestro señor a mi viniese, será por vuestra mano, y la de Dios sea con vusco. Fecha en la mía sola leal cibdad de Sevilla, a los treinta años de mi reinado y el primero de mis cuitas. -El Rey».

A los dos años de escrita esta carta, en 1284, falleció don Alfonso, después de haber alcanzado la consideración más grande a que puede aspirar hombre y de haber sido electo Emperador de Alemania, honor que más que otra cosa acarreole sinsabores.

Educado D. Alfonso bajo los auspicios de doña Berenguela, cuyo amor a las letras era muy grande, se hizo desde luego notable por sus aficiones científicas y literarias, a las cuales debió principalmente que su fama y reputación se extendieran por Europa, que se hallaba admirada al contemplar la universalidad de los conocimientos que poseía el sabio monarca español. Fue poeta relacionado con los trovadores provenzales de aquel siglo y con árabes y judíos, cuya cultura le era muy conocida, y peritísimo, además, en geometría, astronomía y ciencias físicas pudiendo, por lo tanto, asegurarse que aventajó a todos sus contemporáneos en saber político, científico y literario. No es de extrañar, por tanto, que tan esclarecido monarca ocupe un puesto asaz distinguido entre los fundadores del renombre intelectual de su patria, y no con relación a un sólo ramo del saber, sino a muchos, puesto que ha dejado igual memoria por sus adelantos en la prosa, por sus poesías, por sus tablas astronómicas y por sus grandes o importantísimos trabajos sobre historia y legislación. D. Alfonso asumió en sí todo el saber de aquella edad.

La lengua patria, en particular, y la cultura del país en general, son deudoras a D. Alfonso del progreso con que en aquella época se nos presentan. No sólo escribiendo en el habla vulgar de Castilla, sino protegiéndola por cuantos medios pudo, contribuyó muy eficazmente a su afianzamiento como idioma nacional, y a que progresara de la manera que vemos en las obras del mismo monarca. Además de que en aquellos tiempos era ya mucho que el rey se dedicara con tan gran afición al cultivo de la lengua y de la literatura patrias, prestó a entrambas grande ayuda, mediante las leyes, mandando que la Biblia se tradujese al castellano y que este idioma se usase en todos los procedimientos legales; y aunque Mariana reputa semejantes importantísimas providencias como causas de la profunda ignorancia que sobrevino después, lo cual puede contestarse preguntando qué era lo que se sabía antes, es lo cierto que dichas leyes generalizaron el uso de nuestra lengua, convirtiéndola en idioma nacional. Contribuía D. Alfonso al desenvolvimiento de la cultura del país, no sólo protegiendo las letras y cultivándolas por sí mismo, sino haciendo que se tradujeran al habla vulgar obras de reconocida importancia, según más adelante veremos. Trasplantando a Toledo las famosas Academias que los hebreos occidentales tenían en Córdoba en el siglo X; respetando y propagando las doctrinas de las antiguas escuelas cristianas; estableciendo en Sevilla estudios y escuelas generales de latín y arábigo y fomentando la enseñanza, Alfonso X daba también un gran impulso a esa cultura con que la civilización española aparece exornada en la segunda mitad del siglo XIII, durante cuya época sufre el arte literario de Castilla, como indicado queda, nuevas transformaciones, debidas a influencias que importa determinar.

A la influencia de los trovadores provenzales (277) y de los poetas catalanes y gallegos, se debe, sin duda, la introducción en la poesía castellana del elemento lírico, apenas presentido antes, e iniciado ya por D. Alfonso el Sabio, quien familiarizado con aquellos representantes de las Musas, escribió en gallego sus celebradas Cantigas a la Virgen, en las que ya se observan la forma y el sentimiento líricos, lo cual constituye una transformación, muy digna de notarse, de la poesía erudita castellana.

La forma simbólica o arte oriental, que ya hemos visto insinuarse en el libro *Disciplina Clericalis* (lección VIII), y aún en los titulados de los *Doce sabios* y *Flores de Philosophía*, (lección XII), así como la forma didáctica a que estos dos últimos libros responden, que es una manifestación de ese mismo arte, reciben también un gran impulso del Rey Sabio, que se afana por traer a la literatura de la España Central cuantos elementos de cultura conoce y considera dignos de aprecio. Como en las lecciones citadas queda indicado, el famoso libro de la literatura sanscrita, titulado *Pantcha-Tantra* (las cinco divisiones) y *Pantcha-Pákyana* (las cinco series de cuentos) y el renombrado *Libro de Sendebār* o *Sandabad*, que tanta boga alcanzaron en la India, son las fuentes de ese arte oriental, a que antes nos hemos referido. El primero fue vertido al habla vulgar de Castilla por orden de D. Alfonso, o traducido por él mismo (1251) con el título de *Calila et Dimna*, de cuyo modo traía a nuestra literatura la forma simbólica; empresa en la cual fue secundado más tarde por el infante D. Fadrique, que siguiendo su ejemplo, enriquecía la literatura nacional con la versión de la segunda de las

mencionadas obras, a la que puso por título Libro de los Assayamientos et Engannos de las mogieres. Y al propio tiempo que hacía lo que indicado queda, se afanaba el Rey Sabio, no apartando su vista de la civilización oriental, en enriquecer nuestra cultura con los despojos científicos de árabes y hebreos, a cuyo efecto, e inspirándose en las manifestaciones de aquella civilización, con la que tan familiarizado estaba, merced al trato y relaciones que mantenía con los sabios de ambas razas, acometía, bien por sí sólo, bien auxiliado por las famosas Academias de Toledo, las empresas científicas de que más adelante hablamos, y por las cuales adquiere gran desarrollo la literatura didáctica, que el monarca procuraba fomentar, no sin acudir a las fuentes de la tradición hispano-latina, como para contrarrestar los errores de la filosofía arábigo-hebraica.

Tenemos, pues, que en el reinado de Alfonso X aparece el elemento lírico, se determina el arte oriental en su forma simbólica; y recibe gran desarrollo la literatura didáctica, que puede considerarse como otra forma de ese mismo arte oriental. Todo esto constituye nuevos elementos que influirán más adelante en la literatura española, ayudando a su formación, a darle carácter, y a enriquecerla.

Las obras que escribió D. Alfonso o que se hicieron por su mandato y bajo su dirección, se clasifican en los siguientes grupos: 1º. Obras poéticas; 2º. Libros orientales; 3º. Obras de recreación; 4º. Obras históricas; 5º. Obras científicas y 6º. Obras jurídicas. Por esta simple y descarnada enumeración puede muy bien apreciarse hasta qué punto eran universales sus conocimientos y hasta dónde llegaban su amor y celo por las ciencias y las letras (278).

Dos son las obras poéticas reconocidas como de D. Alfonso: las Cantigas y las Querellas, pues aunque se le ha atribuido otra producción del mismo género, está probado que no es suya (279).

Las Cantigas o Loores et Milagros de Nuestra Señora, se escribieron en gallego (280), y en ellas se manifiesta ese elemento lírico que a D. Alfonso cabe la gloria de haber introducido el primero en la poesía castellana, por más que los cantares que las constituyen tengan todavía un carácter narrativo bastante pronunciado. En esta obra revela D. Alfonso cualidades muy excelentes de poeta. En las 401 Cantigas que existen (281), se observa gran sencillez en la narración, facilidad en la versificación, gran variedad de metros, pues los emplea desde seis hasta doce sílabas, y mucha exactitud y esmero en la rima. El metro y el giro de las Cantigas son enteramente provenzales, descubriéndose en ellas cierta tendencia a convertirse en romances y letrillas. En éste que pudiéramos llamar Cancionero sagrado de D. Alfonso, domina el verdadero entusiasmo poético, y siempre un sentimiento religioso muy profundo, que raya a veces en superstición; mas esta circunstancia avalora el mérito de la obra en cuanto que retrata el estado de sentimientos y de creencias del pueblo y de la época en que se compuso.

Otra de las composiciones en verso escrita por el referido monarca es la titulada Libro de las Querellas (282), de la que se conservan muy pocas estrofas. Lamenta en ella D. Alfonso, con expresión dolorosa, los infortunios que en los últimos años de su reinado lo acarrearon la deslealtad de sus ricos-homes y la ingratitud de su hijo D. Sancho. Las coplas que de las Querellas se conocen, se distinguen por la viveza del

sentimiento con que están escritas, que les dan un sentido elegiaco bastante pronunciado, que no desmiente la forma, y por el bello estilo y elegancia que pueden notarse en las dos primeras con que comienza el libro:

A ti, Diego Pérez Sarmiento, leal
cormano et amigo et firme vasallo,
lo que a míos omes de coita les callo
entiendo dezir plannendo mi mal:
a ti, que quitaste la tierra e cabdal
por las mías haciendas en Roma e allende,
mi péndola vuela, escúchala dende,
ca grita doliente con fabla mortal.

Cómmo yaz solo el rey de Castiella
Emperador de Alemanna que foe,
aquel que los Reyes besauan el pie,
e Reinas pedían limosna en manciella;
aquel que de hueste mantouo en Seviella
diez mill de a cauallo o tres doble peones,
aquel que acatado en lejanas naciones
foe por sus Tablas, e por su cuchiella.

Mas el puesto eminente que ocupa el rey D. Alfonso X en la literatura española, lo debe principalmente a sus obras en prosa, en las que se revela ya todo el vigor, toda la riqueza, todo el nervio del habla castellana, y por otra parte la gran copia de conocimientos que poseía dicho monarca. Dejando a un lado aquellas obras respecto de las cuales no cabe a D. Alfonso otra gloria que la haberlas mandado hacer o dirigido, como sucede con el libro de Calila et Dimna, ya mencionado, el titulado Libro del Bonium o Bocados de Oro y el de Poridad de Poridades, mediante los cuales se introdujo en nuestra literatura, con la forma didáctica, el apólogo y la afición a los libros orientales; sin fijarnos en las obras de recreación que, como el Libro de los Juegos y el de la Montería, escribió el mismo rey; siempre resulta un grupo de trabajos en los cuales el Rey D. Alfonso demuestra de una manera elocuente la rica copia y la profundidad de sus conocimientos y la pureza y maestría con que manejó el idioma castellano.

Si las Tablas alfonsinas y otras obras científicas que mandó formar y traducir (283) dieron al sabio rey merecida reputación como hombre de ciencia y aun como filósofo, diéronsela mayor en este concepto, en el de moralista y en el de legislador los trabajos pertenecientes al grupo de sus obras que hemos clasificado como legales o jurídicas.

A D. Alfonso cupo, por mandato de su padre, la difícil empresa de reformar la contradictoria legislación de León y Castilla, empresa que el rey Santo había ya iniciado con la traducción del Fuero Juzgo, y que no pudo llevar a debido término. A este fin empezó el rey Sabio por escribir el Septenario, especie de catecismo político, moral y religioso, en que se resumen todos los conocimientos que poseía tan ilustrado monarca. El Septenario viene a ser como la base, la introducción del grupo de obras jurídicas debidas al Rey Sabio, grupo cuyo primer cuerpo legal lo constituye el Libro del Espéculo o Espejo de todos los derechos, que sirve

como de fundamento y alma al derecho municipal, y que fue redactado por D. Alfonso, así como el Fuero Real, código más breve, dividido en cuatro libros, hecho para la ciudad de Valladolid, y dado más tarde a las de Burgos, Palencia y otras del reino: ambas obras fueron publicadas en el año de 1255.

Mas todos estos trabajos no constituían el código general y uniforme que había proyectado San Fernando, y que su hijo llevó al cabo a feliz cima, mediante el Libro de las Leyes, comúnmente llamado Las Siete Partidas, obra que no sólo es el monumento legislativo más notable de su tiempo, sino que hoy día se considera como preciosa joya literaria y como rica y clara fuente de sabiduría. Este precioso código constituye un interesante cuerpo de doctrina jurídica, expuesta con notable sentido didáctico; viene a ser una compilación de las Decretales, del Digesto, del Código de Justiniano, del mismo Fuero Juzgo, y de otras fuentes de legislación, tanto españolas como extranjeras, por lo cual representa la síntesis más perfecta de los estadios morales, religiosos y políticos, de todo el sabor, en fin, del siglo XIII.

A la importancia suma que por su fondo tienen Las Partidas, corresponde perfectamente la forma en que están escritas. En efecto, el lenguaje del Libro de las leyes se distingue de tal manera por su gallardía, frescura, nervio y corrección, que el mismo Mariana, que era muy poco aficionado a D. Alfonso, dice que en los dos o tres siglos siguientes la prosa castellana no presenta nada comparable a las Partidas en pureza, nervio y elevación, de cuyo dictamen es Lista, quien afirma que el lenguaje de aquella inmortal obra «es superior en gracia y energía a todo lo que se publicó después hasta mediados del siglo XV». Véase como muestra de lo que afirmamos, el siguiente extracto de la Partida II, título primero, ley 10, que explica lo que es un tirano. Dice así:

«Tirano, tanto quiere decir como señor cruel, que es apoderado en algún regno o tierra por fuerza o por engaño o por trayción: et estos tales son de tal natura, que después que son bien apoderados en la tierra, aman mas de facer su pro, maguer sea a daño de la tierra, que la procomunal de todos, porque siempre viven a mala sospecha de la perder. Et porque ellos pudiesen cumplir su entendimiento más desembargadamente, dixieron los sabios antiguos que usaron ellos de su poder, siempre contra los del pueblo, en tres maneras de arteria; la primera es que puñan que los de su señorío sean siempre nescios et medrosos, porque quando atales fuesen, non osaríen levantarse contra ellos, nin contractar sus voluntades; la segunda, que hayan desamor entre sí, de guisa que non se fíen unos dotros, ca mientras en tal desacuerdo vivieren, non osaran facer ninguna fabla contra él, por miedo que non guardaríen entre sí ni fe ni poridat; la tercera razón es que puñan de los facer pobres, et de meterlos en tan grandes fechos, que los nunca puedan acabar, porque siempre hayan que veer tanto en su mal, que nunca los venga a corazón de cuidar facer tal cosa que, sea contra su señorío; et sobre todo, siempre puñaron los tiranos de astragar a los poderosos, et de matar a los sabidores, et vedaron siempre en sus tierras cofradías et ayuntamientos de los homes; et pugnaron todavía de saber lo que se decíe o se facíe en la tierra, et fían mas su consejo et la guarda de su cuerpo en los estraños por quel sirven a su voluntad, que en los de la tierra, quel han de facer servicio por

premio».

Mas no sólo se distinguió D. Alfonso como científico y jurista, sino que aspiró también al renombre de historiador, con tan buena fortuna, que a él se deben las primeras historias generales, dignas de este nombre, escritas en lengua vulgar en la Edad Media. Tales son la Estoria de Espanna o Crónica general y la Grande e general Estoria.

Ganoso el Rey Sabio de que fuera «sabudo el comienzo de los espannoles», mandó «ayuntar quantos libros pudo auer de estorias en que alguna cosa constasse de los fechos de Espanna», desde Noé (en cuya época empieza la obra, y no en la creación del mundo, como Ticknor y otros críticos suponen), hasta su propio reinado. Para llevar a cabo tan meritoria y trascendental empresa, recurre D. Alfonso a los monumentos de la antigüedad clásica, a las tradiciones y escritos históricos de los cristianos y a los trabajos de los árabes y judíos, aprovechando, con espíritu tan ilustrado como amplio y tolerante, todos los materiales que podían servir para su intento.

La Crónica general consta de cuatro partes: la primera comienza con la división de las tierras, hecha por los sabios después del diluvio y con la población y descripción de Europa, y llega hasta la ocupación de España por los visigodos, habiendo ocupado antes largo espacio la historia de Roma: la segunda comprende el imperio gótico y la invasión mahometana: la tercera llega hasta el reinado de D. Fernando el Mayor, y la cuarta empieza con este reinado y concluye en 1252 con la muerte del Rey Santo. Sobre la autenticidad de esta última parte, en que se trata de los hechos del Cid, se ha disputado largamente, pues algunos suponen que fue introducida en la obra después de muerto el Rey Sabio, y que fue tomada de la Crónica particular del Cid. Pero las declaraciones de D. Alfonso acerca de la época en que terminó su obra y el examen del estilo de ésta, bastan para probar la legitimidad de la referida parte.

La primera edición de la Estoria de Espanna o Crónica general se hizo en Zamora por el año de 1541, y es debida al historiador Florián de Ocampo, que sacó a luz tan precioso monumento incompleto, mutilado, corrompido, lleno de errores y adulterado hasta en el título.

Además de esta obra importantísima, universalmente reputada como fuente copiosa y autorizada para la formación de nuestra historia y como monumento literario y lingüístico de gran valía, acometió D. Alfonso la empresa de escribir una historia universal, bajo el nombre antes citado, de Grande e general Estoria, reuniendo con tal objeto, como había hecho al escribir la Crónica general, quantos materiales pudo haber a las manos. Esta obra monumental, que abarcaba desde la creación del mundo hasta el reinado de D. Alfonso, no ha llegado completa hasta nosotros, pues la parte de ella que poseemos, no pasa del primer período de la propagación del cristianismo.

Para concluir diremos en suma: que como poeta supo D. Alfonso expresarse con sentimiento e inspiración y en consonancia con las ideas de su pueblo y tiempo; que como innovador introdujo en la poesía castellana el elemento lírico, hasta entonces desconocido, y en toda nuestra literatura el gusto oriental; que como historiador echó los cimientos verdaderos de la historia patria; que como político, filósofo y hombre de ciencia fue superior a su siglo; que como legislador levantó el monumento

jurídico más grande de la Edad Media, que aun se mira con profunda veneración en los tiempos presentes; y que como hablista ha dejado en el idioma patrio un rastro de luz que no se extinguirá mientras se conserve la hermosa y sonora habla castellana.

Lección XIV.

Sucesores del Rey Sabio. -D. Sancho IV, el Bravo: su importancia y obras. -La Poesía a fines del siglo XIII y principios del XIV, Pero Gómez y el Beneficiado de Úbeda. -Cultivadores de la Historia en este período: Maestre Jofre de Loaisa y Fray D. Pedro Marín. -La elocuencia sagrada: D. Fray Pedro Nicolás Pascual y Alfonso de Valladolid. -Filosofía moral y política: Maestre Pedro Gómez Barroso. -Breve resumen de la literatura catalana, durante el período que recorreremos: orígenes de ésta y protección que le dispensaron los reyes de Aragón. -Raymundo Lulio, como filósofo y poeta. -Escuela poética catalana: Ramón Vidal de Besalú y Ramón de Muntaner. -Cultivadores de la Historia: En Bernardo Desclot y en Ramón de Mantaner. -Noticia de algunos escritores moralistas. -Sumarias indicaciones acerca de la literatura galaico-portuguesa.

Continuador del brillante período literario abierto por el Rey Sabio, fue su hijo D. Sancho IV de Castilla, a quien la historia da el sobrenombre de Bravo. Generalmente han sido mirados con desdén los esfuerzos que este príncipe hizo en favor de la literatura patria, llegando el desconocimiento de sus producciones hasta el punto de que la mayoría de los críticos e historiadores calificuen de iliterato y hasta de ignorante a D. Sancho, a quien Lafuente llama el reverso de su padre el Rey Sabio. Pero mientras que el Sr. Ticknor apenas lo menciona, el Sr. Amador de los Ríos, volviendo por los fueros de la verdad, procura poner los hechos en su debido punto, y asignar al hijo de Alfonso X el lugar que realmente le corresponde.

Cuatro son las obras de importancia que llevan el nombre de D. Sancho: el Libro del Tesoro, la Grand Conquista de Ultramar, el Lucidario, y el Libro de los Castigos. Las dos primeras, que se han adjudicado al Rey Sabio, no fueron escritas por D. Sancho, sino traídas al habla castellana por su mandato y bajo su dirección, y las otras dos son debidas a su pluma.

El Libro del Tesoro es una traducción del que escribió Bruneto Latino, hecha por el Maestre Alfonso de Paredes y por Pero Gómez, físico del infante D. Fernando el primero, y escribano del rey el segundo, y está dividido en tres libros «fechos de los maravillosos dichos de los sabios». La primera parte trata de las «viejas estorias» desde «el comienzo del mundo», la segunda de la idea del bien y de los tres poderes del alma, teniendo por apoyo las Éticas de Aristóteles, y la tercera de la Retórica, exponiendo con notable sencillez las reglas del bien decir.

La Academia de la Historia ha sido la primera en atribuir a D. Sancho la Grand Conquista de Ultramar, obra que se ha publicado con el nombre de su padre D. Alfonso, y que es una narración muy interesante de las guerras de las Cruzadas, y un verdadero monumento de la lengua patria. Ambos libros tienen más importancia de la que hasta aquí se les ha atribuido: el

primero revela cierto sentido filosófico y un fin didáctico, a la vez que político, bastante determinado, y el segundo presupone, por lo menos, propósito literario.

Con un carácter señaladamente didáctico están escritos el Lucidario y el Libro de los Castigos. El primero tiene un fin exclusivamente científico y religioso y está enderezado a concordar las ciencias divinas y humanas, tratando por teología y natura cuantas cuestiones habían dado lugar a la controversia. Al proponer y resolver los problemas que de este enunciado se desprenden, pone don Sancho de manifiesto tal copia de doctrinas religiosas, filosóficas, morales, históricas y literarias, que no pueden menos de admirarnos y traernos a la memoria los felices tiempos de su padre. No menos admira bajo estos conceptos el Libro de los Castigos, que consagró D. Sancho a la educación y enseñanza de su hijo D. Fernando, al cual aconseja y amonesta en esta obra, mostrando dotes de verdadero político y de profundo moralista, a la vez que de florido cultivador de la lengua patria. Este libro fue escrito en 1202, es de mayor estima que el Lucidario, y más que éste, está ligado a las tradiciones literarias.

Las cuatro obras que acabamos de mencionar son importantes, no sólo consideradas bajo los puntos de vista que dejamos indicados y que revelan que el turbulento reinado de D. Sancho el Bravo no fue tan estéril para las ciencias y las letras patrias, como generalmente se supone, sino también por otro concepto que no deja de ser interesante. Con la forma didáctica que en ellas, particularmente en las dos últimas, se revela de un modo bien determinado, aparece adquiriendo mayor desarrollo en nuestra literatura la forma simbólica, la tradición de los libros orientales; pues D. Sancho deja conocer muy bien su predilección por todo aquello que es originario de la India, al aceptar en sus obras con la decisión que lo hace la forma didáctico-simbólica que hemos notado en el libro *Disciplina Clericalis*, en el de Galila et Dimna y en otros pertenecientes al siglo XIII; forma que caracteriza las producciones de dicho monarca, mediante el cual no se interrumpe en nuestra literatura la manifestación de aquélla. Atestiguan además estas obras que don Sancho IV fue un escritor docto y un buen hablante, y que por todo ello, lejos de ser considerado como iliterato, debe tenersele por ilustrado y digno de consideración y de que figure su nombre entre los demás que enriquecen la historia de nuestra literatura patria.

La Poesía, que estaba como adormecida desde los días del Rey Sabio, y que se mostraba como indiferente a la gran transformación que estaba operándose a la sazón en el arte español, empieza ya en los últimos años del siglo XIII a sentirse influida por la Didáctica y sin desechar las demás formas, se prepara a adoptar, coexistiendo con ellas, la forma oriental que hemos visto aparecer ya tan pujante, dando colorido a las producciones en prosa del siglo que nos ocupa. Tal acontece, sin duda, en los Proverbios en rimo, escritos por Pero Gómez (284), y que pueden considerarse como el primer ensayo que hace la musa castellana en el sentido didáctico-moral.

En dichos Proverbios, que constan de cincuenta y seis estrofas de tres, cuatro, cinco, seis y más versos rimados a la manera de Berceo, presenta el poeta, siguiendo la costumbre de los prosistas de que nos

hemos ocupado, varias sentencias morales de más o menos aplicación a la vida, encaminadas a corregir las costumbres de todas las clases sociales, y basadas principalmente en el sentimiento religioso. La amargura con que Pero Gómez rechaza y afea los vicios y malas artes, y recuerda lo frágil y deleznable del orgullo humano, no menos que el sentido moral y religioso que en el poeta se advierte, dan a los Proverbios en rimo el carácter de la sátira; carácter que importa señalar, y que a veces se justifica por el tono mismo que Pero Gómez emplea en su composición. En prueba de lo que aquí decimos, véanse las siguientes estrofas que tomamos de los

Proverbios:

¡O mesquino deste mundo / cómo es
lleno de engannos!...
En allegar riquezas / et averes ataniannos;
mulas et palafreses, / vestiduras et pannos,
para ser fallecederos / en tan pocos de annos
... ..
Atal es este mundo / commo en la mar los pescados;
los unos son menores, / los otros son granados:
cómense los mayores, / a los que son menguados;
éstos son los reyes / et los apoderados.

Así como Pero Gómez manifiesta con los Proverbios en rimo que la forma didáctica ganaba terreno en la poesía castellana, así las obras de otro poeta que floreció también en las postrimerías del siglo XIII o en los comienzos del XIV, demuestran la decadencia cada vez más visible de la poesía heroico-erudita. Aludimos al Beneficiado de Úbeda, autor de los poemas de Sancta María Magdalena y de Sanct Ildefonso. Éste, que es el más conocido, consiste en una relación de la vida del santo mencionado, y carece en realidad de mérito literario, pues en él se revela el autor con escasísimas dotes poéticas e inferior a Berceo, cuya manera de metrificar parece querer seguir. Esto no obstante, tiene importancia dicho poema, (que consta de 505 versos alejandrinos rimados por lo común de cuatro en cuatro, a veces de consonancia imperfecta), porque sirve para poner en claro la circunstancia antes apuntada de la decadencia de la poesía heroico-erudita, a medida que la didáctica ganaba terreno.

Aunque los nuevos intentos no correspondieran a los esfuerzos hechos por el Rey Sabio, no deja de cultivarse la historia patria durante la época a que nos referimos; y entre los muchos compendios que de la historia de España se compusieron, y a los cuales, más que otra cosa, cuadra todavía el nombre de Crónicas, merecen especial mención las que escribieron el MAESTRE Gofredo o Jofre de Loaisa y D. Pedro Marín.

El primero fue arcediano de Toledo y muy nombrado en vida del rey D. Alfonso, y no se sabe a punto fijo cuál fue la Crónica que escribiera, si bien se conjetura que no pasó del año 1252, y que debió alcanzar alguna estima, cuando fue traducida por Arnaldo de Cremona, y a instancias del mismo autor y del obispo de Córdoba, D. Ferrán Gutiérrez, a la lengua latina, que era la de los doctos. Respecto del segundo, que fue monje de Silos, y también vivió en tiempos del Rey Sabio, se sabe que escribió el libro de los Miráculos de Sancto Domingo en habla vulgar y en prosa. Este libro, que abraza desde 1232 a 1293, se considera como la primera historia

que se escribe dentro de los claustros en lengua castellana, y el único monumento que ofrece esta novedad en el siglo XIII. En ella parece que el lenguaje se halla en retroceso.

La elocuencia sagrada, cuyas fuentes señalamos al tratar de la literatura hispano-latina, empieza también a manifestarse en esta época, reanudando las gloriosas tradiciones de la Iglesia cristiana. Al frente de esta nueva dirección de la literatura castellana figuran el obispo de Jaén, D. Fray Pedro Nicolás Pascual y el converso Alfonso de Valladolid.

El primero era natural de Valencia, en donde nació por los años de 1227, de padres cautivos o mozárabes. Consagró su vida, que fue muy activa, a la contemplación y al estudio y defensa de la doctrina católica, como de ello dan muestra su Glosa del Pater Noster, la Explicación de los Mandamientos y del Credo, la refutación de los errores de los que dicen que ay fados et ventura, la Bibria pequenna, en que expone el Viejo y Nuevo Testamento y la Impunación de la seta de Mahomah et Deffensión de la ley euangélica de Christo. Fue judío el segundo y llevó antes de abjurar el nombre de Rabbi Amer o Abbner de Burgos, donde nació por el año de 1270: murió en 1349. Por encargo de doña Blanca puso en lengua castellana el Libro de las Batallas de Dios, que él mismo escribiera en hebreo, para refutar los errores en que había incurrido en otra obra suya, titulada: Las Guerras del Señor (Miljamot Hacem). Son también debidas a su pluma la obra que lleva por título Monstrador de justicia y el Libro de las Tres Gracias: explica en la primera las causas que le movieron a separarse de la ley mosaica, y en la segunda los doce viessos del Credo, símbolo de su nueva creencia.

En el reinado de D. Sancho IV floreció otro prelado que tuvo por nombre Maestre Pedro Gómez Barroso, que fue obispo de Cartagena (1320), vistió la púrpura cardenalicia y murió en 1315. Antes de obtener dignidad alguna eclesiástica escribió una obra titulada Libro de los Conseios et Conseiros, en la cual sigue el sentido de los catecismos políticos del Bonium y Poridat de Poridades, ya mencionados. Esta obra fue escrita para enseñanza de los «reyes et de todos aquellos que tienen estado de onra et poderío», y es esencialmente didáctica, pudiendo decirse que es el mas antiguo ensayo de este género, hecho en lengua castellana, con propósitos de originalidad, y adoptando por modelos los libros orientales, a que repetidas veces nos hemos referido. La obra de Gómez Barroso guarda bastante semejanza con el Libro de los Castigos, de D. Sancho, y prueba que no sólo a los dominios de la poesía y de la elocuencia sagrada, sino también a los de la filosofía moral había alcanzado ya la transformación iniciada por el Rey Sabio al dar el impulso que imprimió al arte oriental en sus formas simbólico-didácticas.

Terminaremos esta lección presentando un resumen del estado de la literatura catalana y de la galaico-portuguesa durante el período de que ahora tratamos.

El arte provenzal y la unión de la Provenza al condado de Barcelona son las causas generadoras de la literatura propiamente dicha catalana. La guerra de los albigenses trae en pos de sí la decadencia del idioma provenzal y la casi extinción de esta literatura; mas la importancia y poderío que adquiere el Condado de Barcelona, sobre todo después de unirse a él el reino de Aragón, eran motivos bastantes para que la nacionalidad

catalana tratase de reanimar el espíritu provenzal, a cuyo fin se valió de sus propios elementos. Tratóse, pues, de dar vida a la literatura de los genuinos trovadores; pero al intentarlo se la modificó notablemente, merced al nuevo medio de expresión que en ella hubo de emplearse y que era el dialecto que hablaban los habitantes de Cataluña y de Aragón. Esta transformación del arte provenzal puede darse por realizada desde mediados del siglo XIV: en adelante, la literatura propia de la comarca a que nos referimos es la literatura catalana, según a su tiempo veremos.

Grande fue la protección que desde un principio concedieron a las letras los reyes de Aragón. Desde D. Jaime I, que cultivó la literatura con singular interés y acogió en su corte a los trovadores provenzales emigrados a consecuencia de la derrota de los albigenses, hasta D. Juan I, el Amador de toda gentileza, que estableció en Barcelona el Consistorio del gay saber, todos los reyes se muestran a porfía amigos decididos de la literatura y de sus cultivadores. Antes de Jaime el Conquistador, fueron protectores de los poetas provenzales, Alfonso II, que pasa por trovador de algún mérito y Pedro II que murió peleando por los albigenses en la célebre jornada de Muret y que abrazó dicha causa inducido por los trovadores provenzales que habían pasado a su reino, entre los que deben mencionarse Hugo de Saint Cyr, Azemar le Noir, Pons Barba y Raimundo de Miraval. Después del rey conquistador, Pedro III, llamado el Grande, dispensa también su amistad a literatos tan afamados como Arnaldo de Villanova, Bernardo Desclot, celebrado cronista, y otros distinguidos varones; y esta afición de los monarcas aragoneses renace con más fuerza, si bien con otro sentido, en los tiempos de Pedro IV, el Ceremonioso.

Sin duda que en el glorioso reinado de D. Jaime el Conquistador que se extiende desde 1213 hasta 1276, es en el que con más vigor se muestra en Cataluña el espíritu poético de la verdadera escuela provenzal; después de aquella época dicha escuela va en decadencia hasta llegar a los días de Alfonso IV (1328), en que al hacer un último esfuerzo empieza a ceder el campo a la propiamente dicha catalana, transición que se observa con más claridad durante el reinado de D. Pedro IV, antes mencionado, que comprende desde el año 1336 hasta el de 1387. Florecieron en la corte del Rey Conquistador y fueron protegidos por el monarca, poetas como Guillermo Ameller, Nat de Mons, Arnaldo Plagues, Mateo de Quercy, Hugo de Mataplana, Guillermo de Berguedán y Mosén Jaume Febrer, quienes en epístolas, sirventes y chansós, hicieron al rey blanco de su musa. El mismo D. Jaime es contado por algunos entre los poetas de su tiempo; pero no se conservan versos suyos: sólo existen de él dos obras en prosa de que a su tiempo hablaremos, y claro testimonio de que fue muy amante de las letras, pues fundó universidades literarias y protegió mucho a los hombres doctos, según indicado queda.

Es indudable, pues, que el trono aragonés al favorecer, como lo hizo, la nacionalidad catalana, prestó vida y animación a las letras y a las escuelas de aquel País. Si lo que hasta aquí hemos indicado no bastara a probarlo, lo que en adelante expondremos será más que suficiente para justificar nuestro aserto.

Nada diremos durante el curso de esta lección del arte cultivado en dialecto catalán hasta el reinado de Jaime I, pues, como indicado queda, pertenece de lleno a la escuela provenzal. Pero a partir del tiempo de

dicho príncipe, es necesario que nos fijemos en las manifestaciones literarias que se producen en el expresado dialecto y que sigamos sus determinaciones, que, ciertamente, representan un gran adelanto, como el que a la sazón representaban en Castilla los laudables esfuerzos del Rey Sabio, contemporáneo del Conquistador. Coincidencias dignas de estudio y de tenerse muy en cuenta ofrecen estos dos monarcas de esclarecido renombre: ambos pelearon por afianzar su nacionalidad respectiva; ambos se distinguieron por su amor a las letras y a sus cultivadores, y ambos escribieron la historia de su patria. Los dos dan impulso a las manifestaciones de la inspiración y del saber; y si el rey de Castilla franquea el paso al arte simbólico-didáctico, en el palacio del monarca aragonés se educó el Doctor iluminado, que más tarde había de imprimir un gran movimiento, una nueva y trascendental dirección a los estudios filosóficos.

Ramón Lull o Raimundo Lulio es el hombre a quien cupo tan señalada honra. Nació en Palma de Mallorca a 25 de Enero de 1235. Como queda indicado, se educó en el palacio del rey Conquistador, quien le hizo senescal y mayordomo del príncipe, su hijo. La posición que ocupaba en la corte le desvaneció en un principio hasta rayar en la exageración, pero vuelto en sí, arrepintiose luego de sus extravíos y devaneos y entró con paso firme en la senda de la virtud y de la piedad. Al pisar esta nueva vida consagra todas las fuerzas de su actividad, todo el poder de su espíritu, al logro de dos grandes empresas: la restauración del Santo Sepulcro y la propagación del Cristianismo. Para conseguir dichos objetos no omite medio alguno: va diferentes veces a Roma, hace diversas peregrinaciones a las más apartadas regiones de Europa, Asia y África, y lucha con todo linaje de contrariedades, en las cuales halla motivo para elevar y fortificar su espíritu y sus creencias. Educado en semejante vida sabe abarcar a un tiempo la ciencia divina y la ciencia humana, con lo cual consigue poner en sus manos el cetro universal de la ciencia y que la posteridad le considere como un filósofo eminente, digno de la mayor consideración. Además de filósofo, fue Lulio teólogo, orador, moralista, jurisperito, médico, matemático, químico, náutico, filólogo, preceptista y poeta: todas las esferas de actividad en que se mueve el espíritu humano fueron invadidas por esta lumbrera del siglo XIII.

Los estrechos límites y la índole de esta obra no consienten que dediquemos al examen de las producciones de Raimundo Lulio todo el espacio que fuera menester para dar una idea, siquiera aproximada, del ingenio fecundo de este polígrafo extraordinario. Y por mucho que nos circunscribamos en nuestra exposición, sólo podremos decir aquí algo de Lulio considerado como filósofo y como poeta.

En el primer concepto, es decir, como filósofo, Raimundo Lulio raya a gran altura, sobre todo, con relación a su época. «No solamente osaba separarse de la escuela del Estagirita, sino que aspiraba a sustituir su dialéctica, reemplazándola con un nuevo sistema que abreviase los términos de la especulación, poniendo la ciencia al alcance de los más y haciendo a todos asequibles sus aplicaciones secundarias. Llevado de tal propósito, sustituía el ilustre hijo de Mallorca a las nueve categorías del discípulo de Platón, nueve principios absolutos: a la cantidad la bondad, a la cualidad la magnitud, a la relación la duración, etc., y adhiriendo a cada

uno de estos principios absolutos otro relativo, tales como la diferencia, la concordancia, la contrariedad, etc: establecía aquella suerte de método, que sin constituir fundamental sistema filosófico, daba razón cumplida de la representación de Lulio en la historia de la ciencia y producía una verdadera perturbación en el campo de los escolásticos».

(285)

Tal es, presentado en brevísimo bosquejo, el método filosófico de Lulio. Contradicho y aplaudido, mirado con desdén o con benevolencia, se ha transmitido a la posteridad, habiendo dado lugar a una escuela filosófica, que imperó en la España oriental, en Mallorca y en Nápoles hasta el último tercio del siglo XVI, y que todavía es estudiada con interés y provecho.

Buscar en todo la ley de la unidad y de la armonía, es el pensamiento supremo que animó a Lulio y que dejaba siempre vislumbrar, así al discutir con los enemigos de su fe o con el Sumo Pontífice y el Concilio, como al exponer sus doctrinas en las escuelas de Montpellier, Nápoles y París. Y al buscar con la fuerza de su vigoroso ingenio la fórmula de ese pensamiento, produce el *Ars Magna generalis*, libro de extraordinario valor, con el que a la vez que supo combatir la autoridad de Aristóteles, logró remontarse a las alturas de la teología y descender luego hasta el minucioso análisis de la química.

No es propio de este lugar el examen científico de las doctrinas contenidas en el *Ars Magna*; basta con que digamos que al defenderlas y exponerlas, a la vez que se valía principalmente del raciocinio, supo emplear Lulio las formas literarias que a la sazón imperaban y que el Rey Sabio había introducido en la España central, como D. Jaime I lo había hecho ya en las regiones orientales, escribiendo el *Libro de la Sauiesa*. Nos referimos a las formas didáctico-simbólicas, propias de las regiones orientales, de que nos ocupamos anteriormente; y de las que tanto se valió nuestro filósofo, sobre todo en el *Arbor Scientiae*, obra que escribió movido del deseo de facilitar la inteligencia de la anteriormente citada. El apólogo, los proverbios y el diálogo son las formas de que Raimundo Lulio se vale, especialmente en el *Arbor exemplificalis*, (que es el árbol décimo quinto de los diez y seis en que se divide su citado libro), para confirmar la doctrina que expone en las doce partes (árboles) precedentes. De este modo, y dejando a un lado las rudezas del lenguaje y el desaliño del estilo, que por otra parte es fresco y vivo, se enlazan las obras mencionadas, por lo que a las formas, respecta, con los *Libros de Calila et Dimna* y de *Sendebâr*, y con el del *Conde Lucanor*, el de los *Enxemplos*, el de los *Gatos* y otros que en su lugar examinaremos.

Indicada, como queda, la forma literaria que Raimundo Lulio emplea como filósofo, veamos cuál es la de que se vale como poeta.

Dos caracteres diversos ofrecen las producciones poéticas del escritor que nos ocupa, caracteres que corresponden a las dos distintas fases que presenta la vida de Lulio. Ya hemos dicho que en los comienzos de su juventud se desvaneció de un modo exagerado. Dejose arrastrar a los mayores extravíos y se dio de lleno a locos devaneos. Si a esto se une una pasión amorosa llevada hasta el delirio, ciertamente que no será difícil comprender que las composiciones poéticas que en este período de su vida produjo Raimundo Lulio, debieron revestir las formas propias de los

antiguos trovadores, y que por lo tanto, y respondiendo a la situación de ánimo en que el autor se encontraba, estuvieron adornadas a la vez de las galas artísticas y de la demasiada licencia que resplandecen en los cantares de los provenzales. Al entrar en la senda del arrepentimiento, Lulio pidió a su musa más alta inspiración; pero no por eso abandonó del todo las formas artísticas de la escuela provenzal, pues como catalán, no se separó de los poetas del Principado. Mas los mismos asuntos en que empleó su musa, no menos que la nueva dirección que había tomado su espíritu, le obligaron a valerse de las formas que usara en el *Arbor Scientiae*, es decir, que a las formas provenzales unió las didáctico-simbólicas que con tanta boga manejaron los poetas castellanos.

Como muestra de lo que dejamos dicho, citaremos la poesía que con el título de *Desconort* (*Desconsuelo*) escribió en 1295, en la que emplea el apólogo y el diálogo, mediante los cuales pone de manifiesto el espíritu didáctico de que se hallaba impregnado. Además de este poema, se deben a Lulio otras composiciones poéticas, tales como *Els cent noms de Deu*, *Lo Plant* y las *Horas de Nostra dona Sancta Maria*, *Lo peccat de N'Adan*, *Medicina del Peccat*, *El Consili*, *A la Verge Sancta María* y varias más, en las cuales ofrece muestras de ingenio, de extraordinaria facilidad y de lo bien que sabía manejar el romance catalán, en que las escribió. También ofrece en dichas composiciones claro testimonio de su espíritu religioso y de la firmeza de su fe y de sus creencias, circunstancia que era común a los trovadores catalanes y a los poetas castellanos, como característica del Arte en una y en otra comarca.

La doble tendencia que hemos señalado en las producciones de Raimundo Lulio, se advierte luego en la escuela poética del Principado. El primer ejemplo que en este sentido debemos citar es el que nos ofrece Ramón Vidal de Besalú, uno de los siete que formaron en 1323 la *Gaya compania dels trovadors de Tholosa*, enviado por este Noble Consistorio a Barcelona en 1390 a petición de Juan I de Aragón. Besalú escribió un arte poética con el título de *La drecha manera de Trovar*, con el que prestó un gran servicio al arte provenzal, y a la vez escribió algunas composiciones en las cuales, si bien no dejaba de mostrarse consecuente con las tradiciones de este arte, rindió un tributo al simbólico-oriental, recordando en ellas los libros de *Calila et Dimna*, y de *Sendebat*. Es de advertir que la poesía catalana giraba ya sobre los polos de la religión y del patriotismo, a la manera que acontecía en la que cultivaban los castellanos. De ello dan testimonio las producciones del infante D. Pedro de Aragón y de Ramón Muntaner.

En las poesías que el primero escribió en 1327 con motivo de la coronación de Alfonso IV, y en el poema que el segundo (de quien en otro lugar de esta lección daremos pormenores), dirigió al rey D. Jaime II y al infante D. Alfonso, en 1324, cuando se preparaba la expedición de Cerdeña, aparece dominando la forma didáctica, que en aquella época constituía una necesidad de la cultura de nuestra península. El sentimiento religioso y el patriótico, expuestos mediante la forma didáctico-simbólica oriental, constituían, pues, en la primera mitad del siglo XIV la esencia de la escuela poética catalana, como muestran los ejemplos citados y los que nos ofrecen otros trovadores que pudiéramos citar, tales como D. Fadrique de Sicilia y Pons Hugo, Conde de Ampurias. No se olvide que el espíritu

provenzal no se había aún perdido, si bien iba ya muy en decadencia.

Para reanimarlo, Juan I envió a Carlos VI una embajada con el objeto de que dos de los mantenedores del gay saber pasaran desde Tolosa a Barcelona y lo ayudaran en la empresa de fundar en esta última población un nuevo Consistorio de la gaya ciencia, lo cual tuvo lugar en 1390, siendo uno de los mantenedores que vinieron de Tolosa el ya citado Vidal de Besalú, quien en unión de su compañero y de dos trovadores catalanes (el secretario de Juan I, Luis de Aversó y el caballero Jaime Martí), dejó instituidos en Barcelona los juegos florales, que tan decidida protección merecieron, no sólo al monarca entonces reinante, sino también a sus sucesores D. Martín el Humano y D. Fernando el Honesto, quienes a porfía les concedieron honras y privilegios.

Notada como queda la dirección que tomó en Cataluña la Poesía durante el período que recorreremos, veamos ahora la que siguen las manifestaciones históricas.

La primera obra de esta clase es la Crónica de D. Jaime el Conquistador, que el mismo monarca escribió en estilo sencillo y vigoroso, coincidiendo en esta empresa con la de igual clase que por aquellos tiempos realizaba Alfonso X. La Crónica del Rey de Aragón, que por iniciativa de Felipe II vio la luz pública en 1557, pone de manifiesto las cualidades de sabio y guerrero, que no es dado disputar a D. Jaime I, y es un documento histórico de verdadera importancia, pues el tono de la narración revela que ésta ha sido hecha con bastante verdad, por lo que bien puede afirmarse que la Crónica o comentari a que nos referimos es, sin duda, uno de los monumentos más estimables que ha trasmitido a la posteridad el siglo XIII.

El ejemplo dado por el rey Conquistador fue seguido por el caballero En Bernardo Desclot y por En Ramón De Muntaner, uno de los más estimables historiadores que ha producido la literatura catalana. En las Crónicas o Conquestes de Catalunya, o según otros, en el Libre del rey En Pere, expuso Desclot la historia del reinado de D. Pedro el Grande, precediéndola de unos extensos preliminares, que abrazan los más notables hechos de los Condes de Barcelona y reyes de Aragón, hasta llegar al reinado de don Jaime el Conquistador, que es el punto de donde el cronista arranca para contar la historia de Pedro III. Más interesante y más extensa es la Crónica de Muntaner, que abraza desde el nacimiento de D. Jaime I hasta la coronación de Alfonso IV, comprendiendo, por lo tanto, multitud de variados sucesos, entre los que se cuenta la célebre expedición a Oriente de catalanes y aragoneses, empresa en la que el cronista desempeñó un papel importante, y de la que nos ha dejado una bellísima pintura, llena de verdad y colorido. Tanto Desclot como Muntaner escribieron sus historias desde 1285 a 1330.

Al lado de los historiadores que hemos nombrado, florecieron en Cataluña, durante el período de que tratamos, algunos moralistas dignos de mención. Aparte de Raimundo Lulio, señalase, como el primero de todos, Rabbí-Jahudah-Ben-Astruh, judío de Barcelona y que recibió de D. Jaime II el encargo de «aiustar et ordenar paraules de sauis et de philósofos», y que coadyuvó a la empresa de extender en Cataluña la influencia didáctico-simbólica, que ya había iniciado el rey Conquistador con el Libro de la Sauiesa, y que acentuó notablemente el Obispo de Elna, D. Fray

Francisco Ximénez con su libro denominado *El Crestià*, compendio notable de cuanto de moral se sabía en el siglo XIV. En los estudios morales, pues, siguió Cataluña la misma dirección que ya hemos señalado en la Poesía hacia el arte didáctico-simbólico oriental; pues a los libros que de indicar acabamos, deben añadirse la traducción catalana del titulado *Proverbia arabum*, el escrito por Mossén Arnau con el título de *Libre dells bons ensenyaments* y la traducción de la *Disciplina Clericalis*, de Pero Alfonso.

El arte galaico-portugués sigue camino semejante al de la poesía catalánico-aragonesa: el pueblo gallego presta al portugués el dialecto de que éste se sirve y que bien pronto convierte en una de las más dulces y sonoras lenguas nelatinas. Entre los poetas portugueses merece citarse, en primer término, Don Dionis (dom Díniz), nieto del Rey Sabio (286), que compiló las leyes portuguesas, cantó a la Virgen y escribió una obra sobre la milicia: en el cultivo de la Poesía fue imitado por sus hijos. El nombre de Alfonso Giraldes, que en 1340 peleaba en la batalla del Salado, aparece unido al de un poema histórico en que se canta aquella victoria. Al propio tiempo era cultivada la poesía gallega, que estuvo estrechamente unida a la portuguesa, y en la cual hubieron de distinguirse los trovadores Vasco Fernández de Parga y Fernán González de Sanabria.

Lección XV.

Aparición de la sátira. -Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: discordancia de la crítica al juzgarlo; su importancia. -Su obra. -Elementos literarios que en ella se reflejan: formas poéticas de la misma. -Apogeo del arte oriental: D. Juan Manuel. -Su representación literaria: sus obras: número y juicio general de las mismas. -Examen de *El Conde Lucanor*. -Otros monumentos de este período: el *Libro de los Enxemplos* y el de los Gatos. -*El Viridario*, de Fray Jacobo de Benavente, el *Regimiento de los Príncipes*, de Fray Juan García y la *Crónica Troyana*.

La sátira, que en la lección anterior hemos visto insinuarse en el *Libro de los Proverbios* (287), de Pero Gómez, alcanza, en el período que ahora estudiamos, un notable desenvolvimiento, que personifica uno de los poetas más importantes de cuantos hasta aquí nos han ocupado, y con el cual puede asegurarse que hace su verdadera aparición en nuestra literatura el género poético compuesto, a que damos aquel nombre (288). A la importancia, pues, que dan al estudio de este segundo período los elementos que hasta aquí hemos visto presentarse y desenvolverse en la literatura patria, hay que agregar la que le da el nuevo elemento a que ahora nos referimos, cuya trascendencia señalamos en la lección que acabamos de citar.

El poeta a que hemos aludido, presentándolo como el verdadero introductor de la sátira en nuestra literatura, es Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, denominado por algunos Petronio español. No puede señalarse a punto fijo el año del nacimiento de este ilustre vate, si bien se tiene por cierto que tuvo lugar en el reinado del Rey Sabio; sabiéndose también que llegó a edad avanzada en los comienzos del segundo tercio del siglo XIV, y que terminó su libro en el año de 1330. Parece que nació en Alcalá

de Henares, o tal vez en Guadalajara, en donde vivió mucho tiempo, así como en Hita, de donde fue arcipreste. De 1337 a 1350 sufrió una reclusión por orden del Arzobispo de Toledo D. Gil Albornoz, lo que indica que no debió ser muy puntual en sus funciones eclesiásticas, o que su vida tuvo poco de edificante.

No ha andado la crítica muy acorde al juzgarlo. Mientras que unos le apellidan, como queda dicho, Petronio español, otros llegan hasta excluirlo del catálogo de nuestros poetas. Tal vez sea causa de esta diversidad de pareceres la índole misma de la obra del Arcipreste, en que hay tanta variedad y confusión de elementos; pero estudiada atentamente, se observa que en medio de esto no carece de unidad de pensamiento, es un reflejo de aquella época, y muestra conocimientos y dotes nada vulgares. Revela el Arcipreste ingenio fácil, satírico y libre, por lo que algunos han dicho que Juan Ruiz era un pequeño Cervantes, sin su honestidad, su extremada profundidad y su grandeza, y que en un marco más reducido abrazó el cuadro de la vida social de entonces (289). De la misma discordancia de la crítica ha resultado al cabo un juicio favorable al Arcipreste, cuyo talento poético y cuyo mérito literario están hoy fuera de duda, y a quien por esto, y porque ofrece en sus composiciones como el conjunto y resumen de cuantas manifestaciones se habían producido hasta sus días en la literatura nacional, lo consideran algunos como el verdadero poeta del siglo XIV (290), correspondiéndole, de justicia en todo caso, un lugar importante en el desenvolvimiento histórico de las letras nacionales.

Las poesías que escribió el Arcipreste constan de unos siete mil versos y se hallan reunidas en un libro, en el cual, valiéndose de cuentos, fábulas y apólogos, trata gran diversidad de asuntos, desde los que se refieren a la Virgen hasta los amores más profanos. Empieza el autor invocando el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo y sigue con una mezcla de fábulas, alegorías, ejemplos, cánticos, invocaciones a Venus, himnos a la Virgen, escenas de amor y cuadros licenciosos. Llamen la atención en el libro los pasajes que se refieren a doña Endrina y a don Melón, en los cuales presumen algunos que el Arcipreste refiere la historia de sus propios amores. No deja de ser notable la mezcla informe de inmoralidad y devoción que en medio de la unidad de pensamiento revela este libro, siendo muy de notar que mientras la segunda circunstancia suele ser exagerada, la primera es a veces tan palmaria, que ha motivado la supresión de algunos trozos, en los que el decoro no salía bien librado (291).

Maravilla en el libro que tan ligeramente hemos bosquejado la variedad de los asuntos que en él se tratan, el desenfado con que desenvuelve el autor sus pensamientos, y la abundancia de chistes y donaires con que embellece la facultad de invención de que estaba dotado con largueza. No es menos digna de alabanza la felicidad con que el Arcipreste siguió las huellas del apólogo esópico, como lo demuestran sus ejemplos o fábulas de Las Ranas pidiendo Rey, del Alano que llevaba la pieza de carne en la boca, de Las Liebres que se recobraron del miedo al ver a las ranas acobardadas, y del Ratón de la ciudad y el del campo. La Pelea de don Carnal et doña Quaresma y la sátira de la propiedad que ha el dinero, son de las mejores composiciones que encierra el libro, en el cual abundan descripciones y pinturas felices, llenas de gracejo y de intención

poética.

Lo que principalmente caracteriza las poesías del Arcipreste de Hita es, además de la índole satírica que revelan, la circunstancia de reflejar todas las transformaciones que ha sufrido en España el arte poético desde que entró bajo el dominio de los doctos hasta la época en que fueron escritas.

En efecto, el Arcipreste pulsó, como Berceo, la lira religiosa cantando la pasión del Salvador y los dolores de la Virgen; a imitación de Juan Lorenzo de Astorga, fue dado a las narraciones heroicas; imitó el lirismo introducido en la poesía castellana por el Rey Sabio; como éste, el Rey D. Sancho y Maestre Pedro Barroso, cultivó el apólogo oriental, admitiendo, a la vez que la expresión simbólica, su aplicación didáctica, y por último, y según ya hemos dicho, manejó con maestría la sátira, así como el apólogo esópico. Fue imitador de Homero y Ovidio (292), con lo que mostró su afición a la tradición erudita, y con las Cánticas de Serrana, en que su libro abunda, dio cabida en nuestra literatura a las pastorelas y vaqueiras, que más tarde reciben en manos del marqués de Santillana el nombre de serranillas, y se mostró también imitador de los trovadores, a cuya poesía se debe el elemento satírico. Por último, adopta la forma alegórica en la Pelea de don Carnal et doña Quaresma, a la vez que deja ver en todo su libro la influencia de la filosofía vulgar, formulada en los refranes. Todos los elementos que se habían manifestado en la literatura nacional, desde las tradiciones de ésta hasta las formas oriental y alegórica, se reflejan en la obra del Arcipreste, que en tal concepto es un verdadero y completo resumen de la literatura castellana de los siglos XII al XIV.

Como era costumbre en aquella época, usó el Arcipreste gran variedad de formas poéticas. Tiene metros de todas clases, desde los adoptados por Berceo, hasta los propios de las serranillas. Como muestra de los primeros, léanse las siguientes coplas de su Ensiemplo sobre el poder del dinero:

Mucho fas el dinero, / et mucho es
de amar,
al torpe fase bueno, / et omen de prestar,
fase correr al cojo, / et al mudo labrar,
el que non tiene manos, / dineros quiere tomar.
Sea un ome nescio, / et rudo labrador,
los dineros le fassen / fidalgo e sabidor,
quanto más algo tiene, / tanto es más de valor,
el que non ha dineros, / non es de sí sennor.
Si tovieres dineros, / habrás consolación,
plaser, e alegría, / del papa ración,
comprarás paraíso, / ganarás salvación,
dó son muchos dineros, / es mucha bendición.
Yo vi en Corte de Roma, / dó es la santidat,
que todos al dinero, / fassen grand homilidat,
grand honra le fascían, / con gran solenidat,
todos a él se homillan, / como a la magestat.
Fasie muchos priores, / obispos, et abades,
arzobispos, doctores, / patriarcas, potestades,

a muchos clérigos nescios / dábales dinidades,
fasie de verdat mentiras, /et de mentiras verdades.

Fasía muchos clérigos, et muchos ordenados,
muchos monges, et monjas, / religiosos sagrados,
el dinero los daba / por bien examinados,
a los pobres desían, / que non eran letrados.

Corresponden a la segunda clase, las siguientes estrofas:

Cerca de Tablada

la sierra pasada
falleme con Aldara
a la madrugada.

Encima del puerto
coydé ser muerto
de nieve e de frío
e dese rosío
e de grand elada.

A la decida
di una corrida,
fallé una serrana
fermosa, lozana,
e bien colorada.

Pero aun dada esta variedad, no añadió el Arcipreste, al contrario de lo que se ha dicho, ni un solo metro a los usados ya, y que el Rey Sabio había empleado. Lo que sí puede asegurarse es que Juan Ruiz fue rico en las formas poéticas exteriores, y las empleó haciendo gala de toda la perfección que podía tener el arte de su tiempo; que casi siempre era correcto en el estilo y esmerado en la dicción poética, y que manejó tan bien el habla, que parecía ser más moderno que muchos de los poetas a que precedió.

Al mismo tiempo que la sátira, tuvo en este período su más grande desenvolvimiento el arte oriental, que puede decirse que llega a su apogeo en los reinados de D. Sancho IV el Bravo y Fernando IV, con un hombre de mérito extraordinario, de prodigiosa actividad y de un amor decidido por las letras.

D. Juan Manuel, coetáneo del Arcipreste de Hita, es el personaje a que nos referimos. Nació en Escalona a 5 de Mayo del año 1282, y era hijo de D. Pedro Manuel, Infante de España y hermano del Rey Sabio, y de doña Beatriz de Saboya, hija de Amadeo IV. Su condición de hábil guerrero y consumado político, no menos que lo elevado de su alcurnia y la circunstancia de haber tenido a su cargo la educación de D. Sancho el Bravo, fueron causa de que figurara entre los primeros magnates del reino y como uno de sus principales agitadores. A pesar de que su vida fue en extremo agitada, merced a las ocupaciones que le acarreó la guerra con los moros, contra los cuales había tomado las armas a la edad de doce años, y a las intrigas, rebeliones y violencias que tanto abundaron en aquella época turbulenta y desastrosa, y en que tan gran parte le cupo, D. Juan Manuel no desmintió su parentesco con D. Alfonso el Sabio, de quien era sobrino, y aun falto de la tranquilidad y del reposo que el cultivo de la

literatura exige, supo adquirir fama y autoridad como poeta, como historiador y como moralista: fue tan gran escritor como renombrado magnate.

Como el Arcipreste de Hita, compendia D. Juan Manuel en sus obras todo el saber y todas las formas artísticas de aquel tiempo, siendo como el maestro de la juventud dorada de su siglo. La esmerada educación que recibiera y sus aspiraciones a pasar por erudito, le hicieron versado en las letras clásicas, así como en los libros orientales y las obras de los sarracenos; y aunque era aficionado a la lengua de los doctos, escribió todas sus obras en el romance vulgar. Distinguióse tanto por la universalidad de sus conocimientos, como por su carácter moral y la gravedad y circunspección con que escribía, así como por el respeto con que trató siempre del trono y del monarca; lo cual no deja de ser digno de notarse, tratándose de tiempos tan turbulentos como aquéllos en que floreció D. Juan Manuel, y teniendo en cuenta la participación tan activa y grande que tuvo en los negocios públicos.

No ha podido ponerse todavía en claro, ni el número de las obras de D. Juan Manuel, ni los asuntos de que tratan todas ellas. Ateniéndonos a lo que él mismo dice, y conforme a las indicaciones más autorizadas que acerca de este particular se han hecho, podemos decir que salieron de la docta pluma de este ilustre nieto de San Fernando, los 14 tratados siguientes: 1º. La Corónica abreviada: 2º. El Libro de los Sabios: 3º. El Libro de la Cauallería: 4º. El Libro del Cauallero et del Escudero: 5º. El Libro del Infante o de los Estados y también de las Leyes: 6º. El Libro de los Engennos: 7º. El Libro de la Caza: 8º. El Libro de los Cantares, o de las Cantigas: 9º. El Libro del Conde Lucanor o de Patronio, que también se titula Libro de los Enxiemplos: 10. El Libro de las Tres preguntas e razones de su linage, etc: 11. El Libro de los Castigos et Consejos, también llamado Infinido: 12. El Libro de las Reglas cómo se deuen trouar las Cantigas: 13. La Corónica cumplida: y 14. El Libro sobre la fe, titulado: A Fray Remón de Mesquefa. Algunas de estas obras, como el Libro de las Cantigas, que en el siglo XVI poseyó Argote de Molina, las Reglas del Trouar, el Libro de los Sabios, el de los Engennos, el de la Cauallería y la Corónica cumplida, no se conservan, por más que en un Códice que existe en la Biblioteca nacional y que contiene varios de los demás libros enumerados, se diga que existen en el monasterio que D. Juan Manuel erigió en Peñafiel, cabeza de sus Estados. Los nueve primeros libros, de los catorce citados, los escribió desde 1326 hasta 1335, en que termina el del Conde Lucanor, es decir, durante el reinado de Fernando IV y la minoridad de Alfonso XI: los cinco restantes hubo de componerlos después de 1340.

La índole de este libro no consiente que nos detengamos a examinar una por una todas las producciones del eminente prócer del siglo XIV (293), que en medio de las zozobras que agitaban su vida y de las turbulencias que desgarraban a su país, dio tan señaladas muestras de amor a las letras patrias y se dedicó con tan plausible ahínco a cultivarlas, juntamente con otros ramos del saber útiles y provechosos para el pueblo a que pertenecía. Mas para que pueda tenerse una idea, siquiera sea superficial, del carácter científico y mérito literario que distinguen a D. Juan Manuel, diremos que por punto general sus obras, que se clasifican

en didácticas e históricas, presentan un sello de originalidad de no escasa monta, como sucede en el Libro de los Estados; que en todas ellas resplandecen el sentimiento cristiano y el de la nacionalidad, y que sus libros están sembrados de provechosa enseñanza, expuesta en aquella forma didáctico-simbólica que introdujo el Rey Sabio y que tanto caracteriza las producciones del señor de Peñafiel, que también se distingue en sus escritos por un gran sentido práctico. En cuanto al estilo, el de D. Juan Manuel es elocuente, galano y gracioso, a la par que claro y sencillo, por más que no se halle exento a veces de la sutileza y oscuridad que desde tiempo muy antiguo se descubre en los ingenios españoles. A pesar de esto, lícito es dejar asentado que la prosa de este magnate sólo en la de Las Partidas puede encontrar rival durante la época que vamos recorriendo, y no incurriremos en error si afirmamos que en las obras del prócer castellano, particularmente en la que vamos a examinar, es donde la prosa española descubre ya el desarrollo completo de los giros y formas, la energía y el vigor que después la caracterizan.

La obra más importante, la que constituye la principal base de la celebridad literaria de D. Juan Manuel, es la intitulada El Conde de Lucanor o Libro de Patronio: así lo afirman autoridades tan respetables como Amador de los Ríos, Sismondi, Ticknor, Villemain y otros críticos de no menor importancia. Detengámonos, por lo tanto, a examinar este libro peregrino e interesante.

El Libro de Patronio o de los Enxemplos está escrito para general provecho, y según dice el mismo D. Juan Manuel, para especial documento de su hijo D. Fernando. Está basado en los libros orientales, y consta de cuatro partes, de las cuales la primera es la más interesante y extensa, y la que principalmente ha de ocuparnos, por lo tanto. Consta de 51 Enxemplos, que consisten en cuentos, anécdotas o apólogos de gusto señaladamente oriental, y en los cuales se descubren desde luego las simbólicas enseñanzas de los libros de Calila et Dimna y de sus análogos. Hasta la forma que aquí se adopta es reconocidamente oriental. El Conde Lucanor, que era un magnate poderoso y señor de vasallos, proponía a su maestro y consejero Patronio aquellas cuestiones de moral y de política, acerca de las cuales tenía dudas o se encontraba perplejo, y Patronio se las resolvía cuando era consultado, por medio de un cuento, anécdota o apólogo (Enxemplo) que termina siempre con una moraleja en forma de dístico. En esta primera parte, en la que como vemos prepondera la forma simbólica, se abrazan todas las situaciones de la vida del caballero y del magnate, acerca de las cuales se dan provechosos consejos.

Para que mejor pueda apreciarse la forma y gusto dominante en esta obra, así como el estilo en que se halla escrita, trasladaremos aquí el Enxemplo XXXIX, que trata «de lo que contesció a un home con la golondrina et con el pardal», y que escogemos, no porque sea de los mejores, sino porque su corta extensión permite que lo trascibamos íntegro. Dice así:

«Fablaba otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consejero, en esta guisa: 'Patronio, en ninguna guisa non puedo excusar de haber contienda con uno de dos vecinos que yo he, et contesce así que el más mi vecino non es agora tan poderoso, et el más poderoso non es tanto mi vecino; et ruégovos que me consejedes que fuga en esto.' 'Señor conde, dijo Patronio, porque sepades para esto lo que vos más cumple, sería bien

que supiédes lo que contesció a un home con un pardal et una golondrina.' El conde le preguntó cómo fuera aquello.

»Señor conde, dijo Patronio, un home era flaco et tomaba grand enojo con el roído de las voces de las aves, et rogó a un su amigo que le diese algund consejo, porque non podía dormir por el roído que lo facían los pardales et las golondrinas: et aquel su amigo díjole que del todo non le podía desembargar; más que él sabía un escanto conque le desembargaría de lo uno dello, o del pardal, o de la golondrina. Et aquel que estaba flaco respondiolo que como quier que la golondrina da muchas voces et mayores, pero porque la golondrina va et viene, et el pardal mora siempre en casa, que ante se quería parar al roído de la golondrina que iba et venía, que non al roído del pardal que está siempre en casa.

»Et vos, señor conde, como quier que aquel que mora más lejos es más poderoso, conséjovos que hayades más aina contienda cou él que non el que vos está más cerca, aunque non sea tan poderoso; que muy mala es la guerra de cabo casa para cada día.'

»El conde tovo éste por buen consejo, et fizolo así; et fallose ende muy bien. Et porque D. Johan hobo este por buen enxemplo, mandolo escrebir en este libro, et fizo estos viesos que dicen así:

Si en toda guisa contienda hobieres
de haber,
toma la de más lejos, aunque haya más poder».

Los cuentos, anécdotas y apólogos contenidos en dichos enxemplos, son de índole variada, pues unas veces consisten en anécdotas de nuestra historia, otras en rasgos breves y expresivos de las costumbres nacionales, otras en ficciones caballerescas y otras en meros apólogos.

En las tres partes restantes del Libro de Patronio, el mérito literario de la obra decae, merced, sin duda, a que no son tan dramáticas, pues la doctrina que en la primera se expone mediante la narración entretenida del cuento o apólogo, se expresa en aquellas sentencias breves, descarnadas, y a veces oscuras, a que el autor da el nombre de proverbios. La forma didáctica es exclusiva en la segunda y tercera parte, y en la cuarta prepondera casi en absoluto, pues sólo algunas veces se ostenta la simbólica. Las tres partes a que a hora nos referimos, tienen bastante menos extensión que la primera.

De todo lo expuesto, y de la atenta lectura del libro que nos ocupa, resalta que éste se distingue y caracteriza principalmente por la originalidad y por la naturalidad y sencillez del asunto que desenvuelve y del estilo en que está escrito. Al propio tiempo revela la observación fría y sagaz de un filósofo que conoce a fondo el corazón humano y que no se deja llevar, en sus escritos al menos, de las flaquezas que tanto suelen dominar a los hombres de mediano temple de alma. En fin, el Libro de Patronio es como la síntesis de cuantas cualidades hemos antes reconocido en general en las obras de D. Juan Manuel, y un monumento literario que bien podía honrar a cualquier otro siglo de civilización más culta que aquel en que fue escrito.

La dirección que acabamos de notar en el Libro de Patronio, se señala también, con algunas modificaciones, pero con igual sentido, en algunos otros monumentos de importancia, señaladamente en dos, que a juzgar por

sus formas, estilo y tendencias, pertenecen a la misma época en que floreció D. Juan Manuel. Tales son los que con los títulos de Libro de los Enxemplos y Libro de los Gatos, ambos de autor desconocido, contiene un códice que se conserva en la Biblioteca nacional. Estos libros, sobre todo el primero, son una muestra de la boga que en nuestra literatura llegó a alcanzar la forma simbólica de los libros orientales.

El Libro de los Enxemplos consta de 395 cuentos, apólogos o historias tomados, en su mayor parte, a la letra de la Disciplina clericalis, de las Cotaciones de los padres, de las Vidas de los Santos, y de otras obras de Séneca, San Agustín, San Gregorio, San Jerónimo y otros. La moral de cada uno de estos cuentos se resume, como en el Conde Lucanor, en un dístico castellano, con la diferencia de que en vez de ir al fin está puesto al principio de cada ejemplo o cuento. Al contrario de lo que sucede en la obra de D. Juan Manuel, en el libro que nos ocupa, la moral y el precepto son lo principal, y la anécdota o cuento lo accesorio. De la abundante copia de máximas, sentencias morales, políticas, religiosas, higiénicas y económicas que este notable libro atesora, resulta una riqueza grande de doctrina y erudición; y por los caracteres exteriores se observa que, si bien no se aparta de la forma didáctico-simbólica, quebranta la tradición propiamente oriental de ésta.

De 58 fábulas y apólogos con sus títulos correspondientes consta el Libro de los Gatos, no de tanta importancia como el anterior. Se descubre en este libro un gran sentido práctico, encaminado a corregir las costumbres por medio de la sátira. Por lo demás, puede decirse de él lo que del anterior, en cuanto a la forma.

No son éstos los únicos monumentos de esta época en que se muestra la influencia del arte oriental. También en la elocuencia sagrada, que tan ricos precedentes tiene en nuestra literatura, se introduce el apólogo, mediante el Viridario de Fray Jacobo de Benavente (294), también designado con el título de Vergel de Consolación. Es esta obra un verdadero tratado de moral cristiana, en el que se trata de los pecados mortales, de los vicios, de las virtudes teologales, cardinales y otras, de la «sapiencia verdadera», de lo porvenir, del juicio final, de las penas del infierno y de la vida perdurable. Su sentido práctico, a la vez que su colorido bíblico, hacen de esta producción un libro, tanto más interesante, cuanto que en él se bosqueja con verdad el estado de las costumbres del clero de aquel tiempo, que Fray Jacobo reprende con energía y gran elocuencia. Aunque el autor del Viridario admite la forma literaria del apólogo, lo hace con sobriedad, y teniendo siempre presentes las doctrinas de los Padres de la Iglesia, apartándose de los libros de la India en las pocas anécdotas de que se vale, con lo que abre nuevos caminos a la literatura nacional.

Que la forma didáctica se apartaba cada vez más de los libros de la India, sus primitivas fuentes, lo prueba, además de la obra citada, la compilación hecha sobre el tratado de Regimine Principum por Fray Juan García (295), con el título de Regimiento de los Príncipes, en la cual se pone a contribución la historia de la antigüedad, con lo que venía como a recordarse la literatura latino-eclesiástica. No hizo Fray Juan García una mera traducción, como pudiera creerse, de la obra de Egidio de Colonna, sino más bien un arreglo en el que introdujo «enxiemplos et castigos

buenos», valiéndose para ello de las enseñanzas de la antigüedad clásica que suministran las obras de los historiadores y filósofos griegos y latinos. Su libro que fue hecho para educación del primogénito de Alfonso XI, resultó falto de interés, sobreponiéndose en él la historia al apólogo, con lo cual resultó en el estilo falta de espontaneidad, y se puso de manifiesto la separación que empezaba a realizarse entre la forma simbólica y la didáctica, en beneficio de esta última.

Si las obras anteriores no bastasen para determinar la transformación que en la Didáctica se operaba en favor de la antigüedad clásica, nos daría nuevo testimonio de ello la traducción que para la educación del mismo príncipe don Pedro, se hizo del libro que con el título de Historia trojana escribió a fines del siglo XIII Guido delle Colonne, juez de Mesina. Después de haber sido vertida al francés fue al romance castellano con el nombre de Crónica troyana (296), de cuyo modo vino también como a resucitarse el arte homérico. Esta obra, que en realidad era un Libro de Caballería, fue mirada como una autoridad histórica y tenida como apropiada para la educación del heredero del trono de Castilla; y al echar la base de la literatura caballeresca, cuyos gérmenes se habían arrojado ya en nuestro suelo y estaban prontos a fructificar, puso una vez más de manifiesto la transformación que se iba a verificar en nuestras letras.

En las lecciones siguientes veremos como se lleva a cabo esta nueva transformación.

Lección XVI.

La poesía heroica en los reinados de Alfonso XI y Pedro I: Poema o Crónica en coplas redondillas de Alfonso XI. -Poema de Fernán González o Crónica de los rimos antiguos. -Poesía didáctico-moral, en los mismos reinados: Rabbí don Sem Tob de Carrión y sus Consejos et Documentos al Rey D. Pedro; la Doctrina Christiana, la Danza de la Muerte y la Visión de un Ermitaño. -Otros escritores de dicho período. -La historia durante el mismo: Las Cuatro Crónicas de Fernán Sánchez de Tovar, y la Crónica General de Castilla. -Resumen y juicio general de este período.

La exaltación del sentimiento patriótico, producida por las constantes victorias de las armas cristianas y los hechos de los reyes españoles, muy señaladamente los triunfos del Salado y de Algeciras, dio ocasión a que tuviera una especie de renacimiento en el suelo de Castilla la poesía heroico-nacional, cuyos primeros destellos parecían como amortiguados por el desenvolvimiento, a la sazón creciente, de la poesía erudita (297).

Comprueban este hecho dos monumentos que han llegado hasta nosotros, con los títulos de Poema o Crónica en Coplas redondillas del Rey Alfonso onceno y Poema de Fernán González o Crónica de rimos antiguos.

El primero de estos monumentos literarios fue hallado en 1573 por D. Diego Hurtado de Mendoza, ha sido poco conocido y se conserva en uno de los códices de la Biblioteca del Escorial, intitulado: Historia del rey D. Alonso, en metro, letra antigua, en romance, y también Historia del rey D. Alonso el onceno, que ganó las Algeciras, en metro, sin principio ni fin:

pasó a dicha biblioteca con otros libros del referido Hurtado de Mendoza. Tanto D. Nicolás Antonio y el Sr. Sarmiento, como el Marqués de Mondéjar, han atribuido este poema, de innegable importancia, al mismo Alfonso onceno; pero semejante opinión, fundada, sin duda, en la circunstancia de que al mencionarse por vez primera esta obra, se la denominó «Crónica en coplas redondillas por el rey D. Alonso el último», está desmentida en el mismo poema, cuya copla 1841 dice:

La profecía conté
e torné en desir llano:
yo Rodrigo Yannes la noté (298)
en lenguaje castellano.

En esta clase de coplas está escrito el largo poema que nos ocupa, y cuyo mérito principal es el de ser coetáneo del monarca cuyos hechos canta y a cuya corte siguió muchas veces Yáñez, por lo cual no es maravilla que con frecuencia respire el autor en sus versos el mismo entusiasmo que en los campos de batalla, y que figuren en el poema muchos de los personajes ilustres de aquel tiempo, cuyos caracteres debió conocer bien el poeta. La metrificacón y la rima de esta obra aparecen en el códice que la contiene bastante descuidadas, no menos que la ortografía. No se conocen más que 2455 coplas; pues de la 2456 sólo se conserva la palabra otros: la primera está incompleta (299).

Rodrigo o Ruy Yáñez, en cuyo poema aparece la poesía histórica cobrando animación con los recuerdos del pasado y la gloria del presente, recibió no escasa educación literaria y fue poeta de distinguidas cualidades, pues no carece su obra de nervio, brillantez de colorido, concisión, y no pocos de aquellos rasgos tradicionales propios de nuestra primitiva poesía heroica. El lenguaje del poema que nos ocupa ofrece también cualidades que contribuyen a que esta obra sea digna de estima, aunque no tanto como algunos críticos piensan (300).

Inspirado en el mismo sentimiento que el monumento en que acabamos de ocuparnos, fue escrito el Poema de Fernán González, al que Fray Gonzalo de Arredondo, cronista de los Reyes Católicos (que lo publicó, aunque en fragmentos), dio el nombre de Crónica de rimos antiguos. Este poema, que aunque no textual, es en la esencia una reproducción del de Ferrán González, que oportunamente hemos dado a conocer (Lec. XI), debió escribirse, en concepto del Sr. Amador de los Ríos, algunos años después del de Alfonso onceno, sin que hasta ahora haya podido averiguarse quién fuera su autor, el cual se supone que fue monje benito, y que debió escribir la Crónica que nos ocupa en el monasterio de Arlanza. Este poema tiene gran afinidad, así en el sentimiento que le inspira, como en su lenguaje y formas artísticas, con el poema de Yáñez (301).

Apartándose del nuevo camino emprendido y siguiendo una de las direcciones que se acentuaran a partir del reinado de D. Alfonso X, la poesía castellana acude más tarde en busca de inspiración a los preceptos de la moral, no muy bien parados a la sazón.

Uno de los primeros en seguir en la época que nos ocupa este camino de la poesía didáctico-moral es el Rabbí Don Sem Tob, judío de Carrión (302)

: Fue el primero de su raza que empleó el lenguaje de las musas

castellanas con un fin verdaderamente moral y político bien intencionado; por lo cual y por las bellas dotes poéticas que revela su obra, es digno de ocupar un lugar distinguido en la historia de la Literatura española.

De las obras que se atribuyen a este poeta, la que sin disputa puede reputarse como suya, es la titulada Proverbios morales, generalmente conocida con el nombre de Consejos et documentos al Rey D. Pedro. Existe en un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca del Escorial, y su mérito ha sido ensalzado por cuantos críticos se han ocupado de nuestra literatura; muy particularmente por el docto marqués de Santillana, que es el primero en dar noticias del célebre judío de Carrión, de quien dice que «escribió muy buenas cosas e entre otras Proverbios Morales en verdat de assaz commendables sentencias». Tiene esta obra por objeto recordar al rey, a los magnates y al pueblo, por medio de consejos morales que entrañan muy útil enseñanza, sus respectivos deberes, advirtiendo al primero que no menosprecie dichos consejos por venir de un judío, pues en uno de sus proverbios dice:

Nyn vale el azor menos

porque en vil nio syga,
nin los enxemplos buenos
porque judío los diga.

Resplandecen en toda la obra, además de muy sanos principios de filosofía moral, desarrollados en máximas y sentencias de quilatado valor y de bastante sentido didáctico, dotes de verdadero poeta, pues los Proverbios están sembrados de cuadros pintorescos y de graciosas comparaciones, todo expresado con suma facilidad y en versos ingeniosos y agradables. La metrificación de este poema, que además de fácil no deja de ser fluida, corresponde a la redondilla, o mas bien copla antigua de siete sílabas: consta el poema de 686 estrofas de cuatro versos cada una.

El mismo códice en que se hallan los Proverbios Morales contiene un tratado de devoción que se titula la Doctrina Christiana, y cuyo objeto, puramente religioso, no es otro que la explicación poética del Credo, los Diez Mandamientos, las Virtudes Teologales y Cardinales, las Obras de Misericordia, etc., concluyendo el Tractado (así lo llama el autor) con una composición que él mismo denomina Trabajos mundanos, de la cual tomamos las siguientes estrofas, para que pueda apreciarse la combinación métrica y disposición de ritmos de la Doctrina:

Quando touieres poder,

non sygas el malquerer, mal por ello.
synon, podrías aver

Para mientes lo que digo,
sy touieres buen amigote velarás.
Guardale et del enemigo

Tiene el Tractado de Doctrina análogo fin didáctico que los Consejos, por lo cual, y atendiendo a que la expresión y la índole de las máximas son las mismas en las dos obras, no faltan escritores que opinen que ambas pertenecen a un mismo autor; pero esta opinión queda de todo punto desautorizada en la edición hecha por el Sr. Rivadeneyra del poema de la

Doctrina Christiana, en cuya última estrofa se ve que el autor no es el mencionado Rabí don Santo, sino Pedro de Berague; nombre sacado a luz en la república literaria por D. Florencio Janer (303).

En el código ya indicado se halla otro poema de más importancia que el anterior, titulado Danza general o La Danza de la Muerte. Se funda esta importante obra en una vulgar y conocida ficción que muchas veces han ilustrado la poesía y la pintura de la Edad Media, consistente en citar a los hombres de todas las clases y condiciones para la Danza de la Muerte, a la que son llamados por ésta desde los Papas hasta los Sacristanes, sin que se queden atrás los Emperadores, Abogados, Labradores, Usureros, etc. Esta ficción estuvo muy en boga en toda la Europa durante dicha Edad, por lo que se hicieron de ella multitud de reproducciones, siendo una de las mejores la castellana, en la cual hay cuadros verdaderamente bellos, llenos de vivacidad y colorido, y que revelan en el autor ingenio, dotes poéticas de no escasa monta y maestría en el manejo del habla. Esta obra se atribuye también al Rabí mencionado, y es tenida como composición, dramática, según veremos al tratar de los orígenes del teatro (304). Su extensión es corta: consta de setenta y cinco coplas de arte mayor, precedidas de una breve introducción en prosa, que algunos presumen no ser del mismo autor.

En comprobación de cuanto dejamos dicho acerca del mérito de La Danza de la Muerte, cuyos versos bien merecen el dictado de notables que les da el Sr. Amador de los Ríos, copiaremos aquí algunos de sus pasajes. Al proclamar la Muerte la igualdad ante el sepulcro, llama al Padre Santo, el cual exclama aterrado:

Ay de mí, triste, qué cosa tan fuerte,
a yo que tractaua tan grand prelasía,
aber de pasar agora la muerte
e non me baler lo que dar salía.
Beneficios, e honrras, e grand sennoría,
toue en el mundo pensando beuir,
pues de ti, muerte, non puedo fuyr,
bal me Ihesucristo e la birgen María.

A lo cual replica la Muerte:

Non bos enoiedes, sennor padre santo,
de andar en mi dança que tengo ordenada,
non bos baldrá el bermejo manto,
de lo que fezistes abredes soldada.
Non vos aprouecha echar la crusada
proueer de obispados nin dar beneficios,
aquí moriredes syn faser más bolliçios,
dançad imperante con cara pagada.

Además del Poema del Conde Fernán González, que en lugar oportuno hemos mencionado, contiene el código escurialense, a que nos referimos, otro poema titulado la Reuelación de un hermitanno, que también se atribuye erróneamente al Rabí don Sem Tob, o al que sea el verdadero autor de la Danza de la Muerte, a la que se asemeja en el pensamiento y en el metro. El argumento de este poema estriba en un combate entre el alma y

el cuerpo (305), que se supone presencia un ermitaño, y la extensión de la obra es corta, pues está circunscrita a veinticinco coplas de arte mayor.

Además de los citados, florecieron durante este período otros escritores que cultivan las diferentes formas literarias de que en esta y otras lecciones hemos hecho mención. Entre ellos debemos mencionar a D. Pero González de Mendoza (306), de quien han llegado hasta nosotros cuatro producciones de las muchas que escribiera, una de las cuales es una Cantiga de Serrana, forma ya insinuada en el Arcipreste de Hita, y otra se halla escrita en gallego, a la manera que lo hiciera el Rey Sabio; por lo que puede asentarse con el Sr. Amador de los Ríos y siguiendo al Marqués de Santillana, que Pero Gómez de Mendoza puede contarse entre los primeros decididos e trovadores que por segunda vez trajeron al parnaso de la España central la lengua poética de los occidentales. También debe mencionarse aquí el libro titulado Espéculo de los Legos, escrito por autor desconocido y con fin parecido, aunque más general, al que inspiró a Jacobo de Benavente su Viridario: es una manera de catecismo universal sobre los deberes del cristiano, ilustrado con anécdotas, historias y muchos apólogos, en que la forma simbólica aparece degenerada. Antes del Rabbí don Sem Tob, pueden colocarse como poetas Fray Suer Alfonso, caballero de Santiago, que debió ser muy aplaudido, y D. Juan Alfonso de la Cerda, biznieta del Rey Sabio, que fue decapitado en Sevilla por mandato de D. Pedro I en 1357: de ninguno de los dos se conservan producciones, como tampoco se sabe el nombre verdadero del autor de un poema traducido, titulado del Juego del Axedrez, que se atribuye a Rabbí Mosséh Azan de Zaragoza.

La Historia, a que tan gran impulso diera ya el Rey Sabio, según hemos visto, prosigue desenvolviéndose y adquiriendo cada vez mayor importancia en los reinados de que tratamos. Dejando a un lado la Crónica latina escrita por Gonzalo de Finojosa, obispo de Burgos, que abraza desde el principio del mundo hasta el reinado de Alfonso XI; no deteniéndonos en la traducción que se hizo al castellano de la Crónica arábica del moro Rasis, nos fijaremos en el rey Alfonso XI, a quien cabe la gloria de reanudar la obra iniciada y comenzada por el Rey Sabio. Por mandato suyo compuso Fernán Sánchez de Tovar, rico-hombre de Valladolid (307), las historias de Alfonso X, Sancho el Bravo y Fernando IV (1252 a 1312), que son conocidas con el nombre de las Tres Crónicas, y con el de las Cuatro, agregándoles la de Alfonso oncenno, que también, con fundamento, se atribuye a Sánchez Tovar, el cual debió escribirla antes de 1350. En estas nuevas producciones históricas, principalmente en la última, se revela ya más pensamiento y mayor perfección y orden que en los ensayos que les precedieron.

Atribúyese también a Alfonso XI, ya porque él mismo la compusiera, según unos, ya porque se hiciera bajo su mandato, la llamada Crónica general de Castilla, que sin duda no existió antes de 1344 y que sólo debe ser considerada, por más que otra cosa se haya intentado demostrar, como una mera reproducción de los diez reinados postreros de la Estoria de Espanna del Rey Sabio y de las Cuatro Crónicas de Tovar. De esta Crónica general de Castilla fue sacada indudablemente la Crónica del Cid, dada a la estampa en el primer tercio del siglo XVI por Fray Juan de Velorado, Abad del monasterio de Cardeña (308).

Las breves indicaciones que acerca de las citadas Crónicas acabamos de hacer, completan el cuadro de la manifestación histórica en la literatura castellana durante el segundo período de la historia de ésta, en el cual se observa un notable desarrollo y progreso en dicho género de manifestaciones.

Grande y en verdad sorprendente es el movimiento que siguen las letras castellanas en el fecundo período que personifica el Rey Sabio, y en el que brillan ingenios tan insignes como el Arcipreste de Hita y D. Juan Manuel. Con dicho monarca, en el que se resumen todas las influencias y todas las formas literarias de este período, adquiere gran desarrollo el arte oriental en sus formas simbólica y didáctica, que llegan a su apogeo con el autor del Conde Lucanor, para sufrir después una como transformación en beneficio de la forma meramente didáctica, que al cabo se sobrepone a la simbólica, que se aparta de sus primitivas fuentes.

Coincide con esto otra transformación distinta del Arte literario en general, que en su concepto de erudito empieza por ir a buscar las fuentes de su inspiración en asuntos extranjeros, prefiere luego los nacionales y concluye por aceptar los que, como en otra lección hemos visto, le dan un carácter más pronunciado de arte didáctico-moral. Al propio tiempo que la historia patria es cada vez más cultivada y gana más en condiciones científicas y literarias, el mismo Rey Sabio aporta a nuestra poesía el elemento lírico que tanto ha de influir más tarde en el arte de Castilla, y con el mencionado Arcipreste se muestra y adquiere gran vuelo la sátira, ya iniciada en el Poema de Alexandre y más todavía en los Proverbios de Pero Gómez.

El arte de los trovadores y la forma alegórica, que en el período siguiente ejercen gran influencia en nuestra literatura y se enseñorean de ella, se inician también por la época a que nos referimos, apuntando ya la formación de las escuelas poéticas que tanta fama dieron al reinado de don Juan II.

Con todo ello coincide, pues que necesariamente es su causa, un gran desarrollo de los estudios filosóficos, jurídicos y científicos, y el habla castellana hace progresos extraordinarios y se prepara a ser digno y adecuado instrumento de aquel hermoso movimiento, cuyas manifestaciones constituyen el siglo de oro de nuestra literatura. Arte o idioma se muestran en los días del Rey Sabio y sus sucesores, tan prósperos y desarrollados que parecen haberse adelantado a su tiempo, por lo que no es maravilla que a pesar del gran impulso que reciben, apenas ofrezcan señales notables de verdadero progreso en todo lo que resta de nuestra primera época literaria. Esto lo veremos confirmado en las lecciones siguientes.

Tercer período.

Desde Enrique II hasta Juan II de Castilla.

(Siglos XIV-XV.)

Lección XVII.

Nuevos elementos en la literatura española: la Caballería. -Teorías acerca

del origen del sistema poético desarrollado en la literatura caballerescas.
-Verdaderos elementos que dan vida a dicha institución en España: el Germanismo, el Feudalismo y la Iglesia. -Otros elementos peculiares de nuestra nación. -Ciclos en que se divide la literatura caballerescas extranjera. -Referencias de nuestros eruditos a las obras que son producto de esta literatura. -Primeros monumentos de ella en el idioma castellano. -El Amadís de Gaula.

En el período a cuyo estudio damos comienzo con la presente lección, se manifiestan en nuestra literatura nuevos elementos, que de una manera ostensible influyen en su desarrollo y dan ocasión a manifestaciones de un género distinto a las que hasta ahora hemos examinado.

Además de la influencia que ejercieron, durante el período que vamos a recorrer (y de que más adelante trataremos) las literaturas provenzal e italiana, que trajeron al arte de Castilla nuevos elementos de vida y de riqueza, debemos fijarnos ahora en la que tuvieron una institución y una literatura que la reflejó, por demás interesantes y por muchos conceptos dignas de estima. Nos referimos aquí a la institución de la Caballería, origen de la literatura que lleva su nombre; institución que tan gran papel ha desempeñado en la historia, y que al manifestarse en el arte ha dado lugar a un nuevo sistema poético, cuyo interés supera a todo encomio, sea cualquiera el sentido bajo que se le considere, por cuya razón es necesario que nos detengamos algo en su estudio.

Y para que éste no flaquee por su base, importa, ante todo, determinar el origen, la fuente de ese sistema poético desarrollado en los libros de caballería. Desde luego conviene advertir que la crítica se halla en este punto muy dividida, pues mientras unos creen hallar dicho origen en los árabes, otros van a buscarlo en la poesía mitológica de la antigüedad clásica, y otros acuden para encontrar sus gérmenes a la religión y a las costumbres de las naciones del Norte. Se observa, pues, que hay tres teorías, las tres muy autorizadas, para determinar el origen, la procedencia de los gérmenes de ese inmenso y rico caudal de poesía, desarrollado en los libros caballerescos. ¿Cuál de ellas es la más fundada y racional? Trataremos de averiguarlo, por más que hayamos de hacerlo de una manera harto concreta, como exigen la índole y límites de este libro.

Los que siguen la primera teoría, es decir, los que dicen que la literatura caballerescas fue traída a Europa por los árabes, se fundan principalmente en la crónica latina de Monmouth, libro formado de diferentes fragmentos escritos en lengua vulgar desde el siglo VII al IX, traducido del bretón en 1151 por el benedictino Gofredo y fundado en ficciones caballerescas, que los partidarios de esta teoría creen fueron importadas por el conducto, antes dicho, de la literatura arábica, que a su vez las había recibido de la persa. Mas si se tiene en cuenta que las obras bretonas, sobre que la referida crónica está basada, se escribieron desde el siglo VII, esto es, antes que los árabes pusieran el pie en el suelo de Europa, no podrán menos de suscitarse dudas acerca de la teoría en cuestión, dudas que se acrecientan cuando se oye afirmar a los partidarios de ésta que el sistema poético que entrañan los libros de caballerías había fructificado en España antes de ser conocido allende los Pirineos; aserto que puede ser muy peregrino, pero que no se halla justificado por clase alguna de monumentos (309).

Los partidarios de la teoría que se funda en la antigüedad clásica, alegan en su apoyo las obras del arte homérico y la mitología greco-romana (310), en cuyas ficciones se encuentran magos y encantadores, armas y escudos encantados, y héroes invulnerables que, en sentir de aquellos, son fuente copiosa y fundamento seguro del sistema poético desarrollado en los libros de caballerías. Si se tiene en cuenta que la tradición literaria de Grecia y Roma, lejos de perderse, se conservaba en los libros latinos, hay que admitir que los elementos legados por el antiguo mando entraron de algún modo a formar parte del sistema poético a que nos referimos, en lo cual llevan ventaja los classicistas a los arabistas; pero no por esto puede decirse con verdad que a esos elementos se deban exclusivamente, como pretenden los partidarios de la teoría que nos ocupa, las creaciones caballerescas; pues ni bastaban por sí solos a formar un sistema tan completo como el que revelan las manifestaciones de esta clase, ni a ellos pueden referirse muchos de los principios en que se fundan los libros de caballerías, ni la razón histórica que a éstos da vida.

Hay, por lo tanto, que recurrir a la tercera teoría para encontrar otros elementos que, combinados con los que suministran la antigüedad clásica y la literatura oriental, den un resultado más satisfactorio; y ciertamente que no andan desacertados los que conceden gran influjo en la creación de las ficciones caballerescas a la religión y costumbres implantadas por Odín en la Germania y traídas más tarde a las Islas británicas. En los cantos del Edda, especie de libro santo de los escandinavos y fiel espejo de los sentimientos y creencias de los pueblos germánicos regidos por Odin, se encuentra ya todo el aparato de ficciones que más tarde revelan los libros de caballerías, por lo que no será mucho afirmar que aquella obra y la civilización que representa, juntamente con las civilizaciones árabe y greco-oriental, ejercieron gran influencia en el sistema poético a cuyo examen consagramos la presente lección.

Atendido a esto y al origen que generalmente se asigna a la causa principal que motivó la institución de la Caballería, no es extraño, antes natural y lógico, que concedamos al Germanismo una participación grande en la creación del mando poético que representan las manifestaciones caballerescas, y que lo consideremos, si no como el único, pues que esto sería absurdo (311), a lo menos como el más vigoroso y fecundo motor de los que dieron vida a la prodigiosa maquinaria que por largo tiempo tuvo embelesada a la Europa con la magia que revela el intrincado tejido de sus producciones.

Buscando ahora las razones históricas que dieron vida a la Caballería, debemos señalar como la más importante el estado social de la Edad Media, muy principalmente el producido por el Feudalismo, que por ser institución de origen germano, es la causa a que aludimos en el párrafo precedente. Romper la ley de hierro, de violencia y de capricho, que la fuerza ponía en manos del señor, del fuerte y poderoso, para que la empleara contra el siervo, contra el débil y necesitado; dar al traste con el poder duro, humillante y opresivo que representaba el feudalismo, repeliendo la fuerza con la fuerza; tal fue la causa que dio origen a la Caballería, cuyo ministerio se reducía en último término a conseguir la emancipación de los débiles y oprimidos, a realizar la libertad de los hombres. En este estado social de protesta hecha a nombre de la libertad y

del derecho de todos, contra las usurpaciones y la tiranía de unos pocos, estriba la principal razón histórica de la institución que dio cuerpo a las ficciones caballerescas, por lo cual puede lógicamente concluirse que el feudalismo es la causa principal, el fundamento social de la Caballería, y por lo tanto, de la literatura caballerescas.

Es, por tanto, profundamente germánica la Caballería, y esto lo muestra no sólo que brota del feudalismo, cuyo germánico origen nadie niega, sino que tiene su raíz viva y profunda en aquel individualismo que trajo a la vida la raza de los hombres del Norte. En la sociedad de la Edad Media, en aquel informe caos de individualidades soberanas, por ningún lazo sujetas, natural era que la justicia fuera también, no función social, sino ministerio del individuo, alzándose contra el individualismo de la violencia y del desafuero, el individualismo del derecho y de la justicia. Si la fuerza imperaba como señora absoluta, a la fuerza que violaba el derecho había que oponer la que amparaba la justicia. ¡Triste sociedad, por cierto, aquella en que el bien tiene que realizarse por medio de las armas y en que la espada del andante caballero sustituye a la espada de la justicia!

La Iglesia, único lazo moral y social entonces reconocido, único poder capaz de amansar la ferocidad de las pasiones de los bárbaros, comprendió bien pronto las ventajas de esta institución, y atendiendo al bien de aquella sociedad confiada a sus cuidados, no vaciló en prestarle su poderoso apoyo. De aquí el carácter religioso de la Caballería, carácter que se manifiesta en toda su historia, y aun en los menores detalles de su ceremonial; de aquí también la creación de las órdenes monástico-militares, tan estimadas en aquella Edad. Sin negar, pues, la influencia que otros elementos pudieran tener en la institución que examinamos, podemos afirmar que la Caballería es una institución germánico-católica, personificación la más genuina, por tanto, de toda la Edad Media.

Debemos dejar además consignado que en nuestra península concurrían causas especiales para que arraigase y diese lozanos frutos la institución de la Caballería. La lucha que los españoles sostuvieron por largo tiempo con los árabes, el contacto que por ende tuvieron con éstos, el gran predominio que en ellos ejercía el cristianismo y la creación de las órdenes militares de Calatrava, Santiago, Alcántara, Templo y Montesa, ayudaron no menos que el feudalismo a que España fuese, durante un período no corto, el suelo privilegiado de la Caballería. Y que los sentimientos caballerescos se arraigaron aquí como en ninguna otra parte, pudiéramos probarlo con multitud de ejemplos, tales como el que se relata en la crónica titulada el Paso honroso, por la cual sabemos que en el reinado de D. Juan II ochenta caballeros arriesgaron sus vidas porque a Suero de Quiñones, acompañado de nueve campeones, se le antojó librar batalla con cuantos caballeros se presentaran en el puente de Orbijo, cerca de León, nada más que con el fin de libertarse del juramento que había hecho a una dama, de llevar al cuello todos los jueves una cadena de hierro (312). En el mismo reinado hubo dos caballeros que se fueron a Borgoña en busca de aventuras del propio jaez, y en el de los Reyes Católicos los hubo también, según dice el cronista y secretario de los monarcas Hernando del Pulgar, que se marcharon a países extraños «a facer armas con cualquier

caballero que quisiese hacerlas con ellos, e por ellas ganaran honra para sí, e fama de valientes y esforzados caballeros para los fijodalgos de Castilla». Tales fueron los frutos que en España produjo la Caballería, institución que vino a ser una especie de religión, un verdadero dechado de ilustres varones, en quienes los desvalidos y los huérfanos hallaron amparadores entusiastas; la fe y la justicia, fieles guardadores; las promesas y el amor puro, inquebrantables protectores, y la libertad y el derecho de todos los hombres, campeones esforzados y valerosos.

Mas ¿cómo se determinó en la esfera del arte literario de Castilla la manifestación del espíritu caballeresco? Para dilucidar este punto conviene que digamos algo acerca de los precedentes que fuera y dentro de España tiene el sistema poético desarrollado en nuestros libros de caballerías.

Las primitivas ficciones caballerescas pertenecen a las dos ramas designadas con los títulos de ciclo bretón y ciclo carlovingio (313) y provienen de las crónicas de Godofredo de Monmouth y del Arzobispo Turpin, ambas escritas en latín y traducidas luego al francés, que entonces se hablaba en las cortes de Normandía e Inglaterra. La primera rama se funda en la existencia del Rey Artús y en la historia del encantador Merlín, con las cuales se enlazan las ficciones de Lanzarote del Lago, Tristán, Perceval de Gaula y otros poemas de Los Caballeros de la Tabla Redonda. Compuestos o traducidos estos libros durante el reinado de Enrique II de Inglaterra (1154 a 1189), de cuya corte pasan a la poesía propiamente francesa en 1191, dan origen, en opinión de algunos críticos, a la segunda rama, cuya principal fundamento lo constituyen las ficciones de Carlo-Magno y sus Doce Pares, tal como se hallan en la crónica de Turpin. Estas son las fuentes de los libros de caballerías, que al fin vienen a España, dando comienzo con Amadís de Gaula y terminando para no volver a presentarse más, con el famosísimo Don Quijote de nuestro inmortal Cervantes.

Que dichas fuentes no eran desconocidas de los literatos castellanos que hasta ahora hemos mencionado, lo prueban las diferentes citas y alusiones que de ellos hacen en sus obras. El mismo Berceo en su Vida de San Millán justifica esto que afirmamos, pues escribió:

El rey don Remiro, / un noble
caballero
que nol venzrien de esfuerzo / Roldán nin Olivero.

Lorenzo de Segura muestra conocer no menos las ficciones a que nos referimos cuando arma a Alejandro de un acero encantado y le viste una camisa que tenía la doble virtud de rechazar la deslealtad y la lujuria. En el Poema de Ferrán González hace el autor ostentación de dichos conocimientos cuando dice:

Carlos et Baldobinos, / Roldán e don
Ogero,
Terryñ e Gualdabuey / e Bernald e Oliuero.
Torpyn e don Rinaldos / et el gascón Anglero,
Éctor e Salmón / e el otro compannero, etc.

El Rey Sabio, por su parte, da en su Grande et General Estoria

pruebas fehacientes de serle muy conocida la de Bruto, y mezcla en otras de sus obras algunas más ficciones caballerescas, como los traductores de la Conquista de Ultramar lo hacen con la historia del Caballero del Cisne y varias otras. El Arcipreste de Hita escribe que

...Nunca fue tan leal Blanca Flor a

Flores

nin es agora Tristán a todos sus amores.

y Ramón de Mantaner da también muestras de conocer la literatura caballeresca.

En el Poema de Alfonso onceno muestra Rodrigo Yáñez, como lo hizo el autor de la Crónica Troyana, que el conocimiento de las ficciones caballerescas estaba bastante divulgado en España, cuando tanto insiste en la historia del encantador Merlín, del cual se vale para profetizar la muerte de D. Juan el Tuerto y la gloriosa victoria del Salado. Por último, en las Partidas se habla ya de la «orden caballeresca» como en los cánones de la Orden de la Vanda, creada por Alfonso XI en 1330, se sienta como principio y base de su fundación, que «presciaba Dios la orden de caballería más que ninguna de las otras órdenes, porque se deffiende la su fe et el mundo por ella», declarándose al propio tiempo que «todo el que fuese de buena uentura et se touiese por caballero..., debe facer mucho por honrar la caballería et por la leuar adelante».

Las alusiones de los autores que hemos citado antes y otras que pudiéramos recordar, con las muchas citas que posteriormente se hicieron de los libros aludidos, hacen creer que éstos hubieron de ser traducidos al idioma castellano. Mas si esto no está plenamente demostrado y sólo por inducción se dice, puede desde luego asegurarse que desde los postreros años del siglo décimo cuarto, en que apareció el primero, son innumerables los libros de caballerías debidos al ingenio español.

Aunque con lentitud, las ficciones caballerescas se introducen en nuestra literatura, de la que forman una rama importante, que algunos, como Ticknor, han llegado a considerar como parte de la literatura propiamente popular (no vulgar), porque se produce en el habla de las muchedumbres; aserto que no puede admitirse, puesto que claramente se ve que corresponden a la literatura erudita, de la que son producto. Si el calificativo de popular se toma se en el sentido de que los libros de caballerías adquirieron gran boga y su lectura se generalizó mucho, podría aceptarse.

Cítase como uno de los primeros monumentos castellanos de la literatura caballeresca (y acaso es el primero de todos), la leyenda conocida con el nombre de Los votos del Pavón, que debió escribirse en el siglo XIII o antes, y contiene una parte muy interesante de la vida de Carlo-Magno (314). Al mismo período corresponde, según oportunamente hemos visto (Lección XV), la Crónica Troyana, que aunque no careciendo de pretensiones históricas, es en realidad un libro de caballerías. A este libro, que vino como a fomentar la afición por esta clase de ficciones, siguieron otros que aparecen con el nombre genérico de cuentos, cuyos títulos no dejan duda acerca de su origen y carácter (315), y que aunque realmente no sean meras traducciones, no pueden tenerse por originales. Además de estas especies de arreglos, se vertieron más o menos fielmente

al lenguaje vulgar de Castilla varios de los libros de caballerías de los que más fama habían logrado en uno y otro ciclo (316), siendo de lamentar que no se hayan conservado estas traducciones. Tenemos, por lo tanto, que pasar de los cuentos antes citados, al monumento que con razón es tenido como el más importante de nuestra literatura caballeresca.

Tal es el titulado Historia del esforzado e virtuoso caballero Amadís de Gaula, que se considera como el prototipo de los demás de su clase. Por lo bien escrito, ha merecido este libro gran celebridad, y que se le coloque al frente de todas nuestras novelas de caballerías. Supónese escrito el Amadís por un portugués llamado Vasco de Loveyra y traducido al castellano, aunque no literalmente, por García Ordóñez de Montalvo. Existen dudas acerca de este punto y el común sentir está conforme en dar al Amadís una redacción puramente castellana, creyéndose que el libro que escribió el portugués referido, es posterior al español que menciona Pero López de Ayala en su Rimado de Palacio, y que debió por lo tanto escribirse antes de 1360, y existiendo muy fundadas sospechas de que el original que se atribuye a Loveyra no haya existido, pues nadie ha podido decir que ha visto el códice, dado ya por perdido, que lo contenía y que se suponía conservado en la biblioteca de los duques de Aveiro. Sea de ello lo que quiera, lo que conviene dejar aquí sentado es que la composición del Amadís de Gaula corresponde a la literatura castellana, y que este libro viene a ser, como afirma el Sr. Amador de los Ríos, el tronco de las ficciones caballerescas propiamente españolas.

Por su fondo el Amadís es una pura ficción. Su argumento está expuesto brevemente por Ticknor, con cuyas afirmaciones respecto a la procedencia de este libro no estamos conformes, en los siguientes términos: «Para llevar a efecto su idea, el autor hace a Amadís hijo de un rey del imaginario reino de Gaula: es ilegítimo, y su madre Elisena, princesa de Inglaterra, avergonzada de su falta, expone al niño a la orilla del mar, donde lo halla un caballero escocés, del cual es llevado, primero a Inglaterra y después a Escocia: en este país se enamora de la señora Oriana, dama de sin par hermosura y perfección, hija de un Lisuarte, rey de Inglaterra, persona tan real y positiva como el mismo Amadís y su padre. Entre tanto Perión, rey de Gaula, país que algunos han querido suponer sea parte del principado de Gales, se casa con la madre de Amadís, que tiene de él otro hijo llamado Galaor. Las aventuras de los dos hermanos en Francia, Inglaterra, Alemania, Turquía y otras regiones desconocidas y hasta encantadas, favorecido algunas veces por sus damas, y otras, como en la ermita de la Isla firme, desdeñados de ellas, son las que forman el libro, que después de contar sus viajes y andanzas, y un gran número de combates con otros caballeros, mágicos y gigantes, acaba con el casamiento de Amadís y Oriana, destruyéndose y acabando los encantamientos que por tanto tiempo se habían opuesto a sus amores».

Tal es la trama del Amadís, el primero y más importante de nuestros libros de caballerías, y cuyo principal mérito consiste en la relación que guarda con los libros de su linaje pertenecientes al siglo XIV, libros que se recuerdan en él muchas veces. Por lo demás y sin embargo de ser una pura ficción, retrata con bastante exactitud las costumbres y sentimientos de la época, reflejando sobre todo las costumbres nacidas del feudalismo y el espíritu caballeresco con sus obligadas ideas de religión y patria. No

carece de invención y está bastante bien escrito, por todo lo cual mereció que Cervantes le hiciera la honrosa distinción de librarlo del fuego en el escrutinio que llevaron a cabo el Cura y el Barbero de su renombrado Don Quijote, diciendo por boca del último que el Amadís es el «mejor de los libros que de este género se han compuesto y único en su arte».

Desde que fue dado a la estampa el Amadís de Gaula, la afición por los libros caballerescos se despertó en España de un modo prodigioso. La boga que llegaron a alcanzar semejantes obras fue inmensa, sobre todo en las clases más acomodadas, lo cual nada tiene de extraño si se considera que siendo producto de instituciones que por largo tiempo rigieron no sólo en España, sino en la Europa toda, los libros de caballerías tenían su razón de ser y vinieron a llenar un vacío en la literatura. Contribuía a que la afición por dichos libros fuese tan grande, la circunstancia de que en los españoles se hallase tan profundamente arraigado el espíritu caballeresco y aventurera, espíritu que a poco que se excitara o exagerase no podía menos de producir, como produjo, aquella especie de demencia por los libros de caballerías que dio lugar a que hasta el Gobierno y las Cortes interviniesen en el asunto, mandando el primero, en 1553, que no se pudiesen imprimir, vender, ni leer semejantes libros en las posesiones de Ultramar, y pidiendo las segundas, en 1555, que esta prohibición se extendiese a la metrópoli y que se quemaran públicamente cuantos ejemplares se hallaran de los mencionado libros, que al fin cayeron para no volver a levantarse, a impulsos de la sátira tan donosa como profunda que encierra el Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra.

Lección XVIII.

Frutos del movimiento literario iniciado en tiempos de Alfonso el Sabio: escuelas poéticas. -Origen e influencia de la escuela provenzal. -Ídem de la alegórica: el Renacimiento y la Divina Comedia; arte clásico y florentino. -Causas que motivan la formación de la escuela didáctica. -Representantes de la escuela provenzal cortesana. -Introducción de la alegoría: sus precedentes en nuestra literatura. -Principales representantes de la escuela alegórica: Micer Francisco Imperial, Ruy Páez de Ribera y otros poetas de la escuela andaluza. -Protesta contra esta innovación literaria y contra las costumbres del siglo XIV: Pero López de Ayala y su Rimado de Palacio. -Representantes de la escuela didáctica en este período: Pablo de Santa María y el Maestre Diego de Cobos.

El rico y variado movimiento que se inició en las letras castellanas en tiempos del Rey Sabio no podía menos de dar sus naturales resultados en toda su extensión. Algunos de los gérmenes poéticos que entonces aparecieron han fructificado ya en el período anterior al que nos ocupa; tal acontece con el elemento lírico que empieza a desarrollarse con la sátira de Pero Gómez y del Arcipreste de Hita, principalmente, y con el arte oriental que en tan alto grado de desenvolvimiento hemos contemplado, sobre todo en D. Juan Manuel. No se detiene aquí el movimiento literario a cuya cabeza aparece colocado con justicia D. Alfonso X, y de ello son testimonio las escuelas poéticas que se forman ya en este tercer período, como consecuencias naturales de esa exuberante vida literaria a que nos

referimos, y que en el siguiente período alcanza su mayor apogeo bajo el cetro de don Juan II de Castilla, en cuya corte se muestran dichas escuelas en todo su esplendor.

En la escuela provenzal, la alegórica y la didáctica se resume todo el movimiento literario a que nos referimos, juntamente con el sistema poético desarrollado en la literatura caballeresca, de que hemos tratado en la lección precedente, y cuyos gérmenes pueden también buscarse, como hemos visto, en el período anterior.

En la parte meridional de Francia que se extiende desde España a Italia, existe una comarca de fértil suelo y apacible clima que durante el último tercio de la Edad Media alcanzó la envidiable dicha de gozar por grandes períodos, y más que ningún otro país, de las dulzuras de la paz, tan necesaria, según en otras ocasiones hemos dicho, para el cultivo de las letras. La Provenza es la comarca a que nos referimos. Desde el siglo IX se hallaba constituida en reino independiente, habiendo conseguido avanzar mucho en la carrera de la civilización, merced a las pocas guerras y disturbios que alteraron la tranquilidad de su suelo. Por esta causa los provenzales lograron un alto grado de cultura intelectual, y por eso poseyeron desde mediados del siglo X una literatura que en poco más de dos centurias adquirió gran desarrollo y notable perfección. Distinguióse desde luego la literatura provenzal por la gracia y apasionamiento que tan elocuentemente revelan sus trovas y decires amorosos y últimamente por la imitación lírico-erótica de Petrarca que refleja la poesía (sciencia gaya o gaudiosa) de aquel pueblo. La literatura que nos ocupa canta por lo general el amor y la galantería, pecando con frecuencia de artificiosa, afectada y sutil, como de ligera y falta de idea, y abundando en alambicados conceptos y retruécanos y todo género de adornos exteriores, con los que pretendía encubrir la vaciedad de su fondo y la pobreza de su inspiración: tiene además un carácter satírico tan fino como pronunciado, que no retrocede ante los mayores atrevimientos; y al introducirse en España sigue las huellas de los cantores de Beatriz y de Laura, con predilección las del último.

La proximidad de la Provenza a nuestro suelo, y el haberse unido la corona de aquel reino al Condado de Barcelona, en tiempo del tercer Conde D. Ramón de Berenguer (1113) contribuyeron mucho a que en los comienzos del siglo XII empezara a introducirse en España la literatura provenzal, por los mismos tiempos precisamente en que se echaban los cimientos de la castellana. Protegido por los Reyes, los Condes y los más distinguidos señores, pues todos ellos lo cultivaban a porfía, el arte provenzal adquirió notable importancia en nuestro suelo, por el que se extendió considerablemente, a causa sobre todo de la unión del reino de Aragón al Condado de Barcelona. Y aunque de corta existencia y a pesar de que a causa de la lucha de los albigenses, en el siglo XIV desaparecieron los verdaderos trovadores, los genuinos representantes de la literatura propiamente dicha provenzal, ésta dejó en el arte de Castilla profundas y luminosas huellas que son seguidas en el reinado que vamos a examinar, dando ocasión a una escuela que reconoce por principal fundamento la amena o gaya doctrina de los provenzales, de los mantenedores del gay saber.

Señalada una de las fuentes de los preciados elementos que, según hemos dicho, entran a enriquecer la literatura castellana en su tercer

período, tócanos buscar el origen de algunos otros de más valor que los anteriormente indicados.

El extraordinario impulso que en la patria de Virgilio recibieron las letras, mediante la inspirada poesía del Dante y de Petrarca y la prosa elegante de Boccaccio, dio lugar a que, amortiguados después algún tanto sus vivos resplandores, Italia, prosiguiendo la obra del Renacimiento, evocara el genio de las letras clásicas, que llegaron a brillar durante el siglo XV de un modo inusitado, atrayendo hacia aquel bello país las miradas del mundo entero. El éxito extraordinario que alcanzara la Divina Comedia, del Dante, que viene como a resumir todo el mundo de la Edad Media, debe considerarse principalmente como la causa primordial entre las que contribuyen a implantar en el campo de nuestra literatura el arte alegórico, que ya en este período que nos ocupa encuentra decididos mantenedores y toma grande incremento, merced a causas que ahora apuntaremos.

En España concurrían, en efecto, circunstancias especiales para que se sintiese más que en ningún otro país la influencia del arte italiano, con tanta más razón cuanto que el respeto a la gran literatura latina, que Italia evocaba, era común a todas las naciones meridionales. Los sentimientos religiosos que nuestros padres tenían tan arraigados fueron causa de que los españoles de la época a que nos referimos tuviesen fija la vista en Italia, asiento de la Santa Sede; el lustre y renombre de que gozaban las universidades italianas, sobretudo las de Bolonia y Padua, contribuyeron a que muchos españoles se educasen en Italia y fueran a ella en busca de su rica civilización y espléndida cultura; la posición política de Barcelona, que estableció el primer Banco conocido en Europa y formó el primer código comercial de los modernos tiempos, hizo más frecuentes y más estrechas las relaciones entre españoles e italianos, a lo cual coadyuvó no menos la unión de Sicilia y Nápoles a los tronos de Castilla y de Aragón; y por último, la afinidad y semejanza que existen entre el idioma del Lacio y el castellano, como hijos que son ambos de la lengua latina, contribuyeron también sobremanera a hacer más íntimo el trato entre los dos pueblos. Este conjunto de circunstancias facilitó la influencia que la literatura italiana ejerció sobre la de Castilla, principalmente durante el periodo que hemos comenzado a recorrer.

Así es que no debe maravillar, antes ha de parecer natural y lógico, que el movimiento de las letras clásicas, con tan gran impulso iniciado y seguido en Italia, se reflejase en España, en donde tenía ya la influencia latina echados los cimientos. No era, pues, nuestro pueblo extraño ni permanecía indiferente a la obra del Renacimiento, por lo que respecta a la literatura; antes bien cooperaba a ella con decisión y energía. Mas téngase en cuenta que aquí el Renacimiento presenta dos fases, no siendo exclusivo en favor de la literatura latina. Al seguir los pasos de Italia, los españoles miran lo mismo al arte clásico que al florentino, igualmente entran en la senda del renacimiento de los latinistas, que en la del iniciado por Dante y Petrarca. No desdeñaba la literatura castellana el ejemplo que le daba su hermana y en cierto modo maestra, fundado en la imitación de las letras clásicas; pero no por esto olvidó lo mucho que las letras debían al arte representado en la Divina Comedia, y en el Cancionero del cantor de Laura. Y cuenta que esto sucedía lo mismo en

Cataluña que en Castilla, pues las literaturas de ambas comarcas ensayan el arte alegórico que representan los dos grandes maestros florentinos, si bien con la diferencia de que mientras en la de la primera prepondera el espíritu de Petrarca, en la de la segunda alcanza mayor boga la escuela del Dante, o el arte dantesco.

No se producen en la historia, y menos en la del arte, cambios de tanta trascendencia, sin que hallen alguna oposición. La innovación, que consistía en introducir el arte alegórico, la tuvo, en efecto, máxime cuando venía como queriendo borrar toda nuestra tradición literaria. A nombre, pues, de ésta y del sentimiento nacional se levantó una especie de protesta, que personifica el canciller Pero López de Ayala, al cual se le puede considerar como el progenitor de la escuela didáctica (pues didáctica es la musa de Ayala), que surge de en medio de esa variedad de elementos poéticos que aspiran a la supremacía, y a la que debe considerarse como la mantenedora de la tradición artística de nuestro pueblo, y muy señaladamente del arte oriental en la transformación que, según hemos visto en la lección XVI, da el predominio a la forma didáctica sobre la meramente simbólica (317). Esta protesta preludia ya la que personificada por Castillejo se hizo en el siglo XVI contra la revolución iniciada por Boscán y Garcilaso al introducir la forma italiana, y da origen a la escuela que con el nombre de didáctica siguen en este período Pablo de Santa María y Diego de Cobos y en el siguiente representa genuinamente Fernán Pérez de Guzmán.

Determinado así el origen y los fundamentos de las tres escuelas poéticas a que al principio nos hemos referido, veamos cómo se desenvuelven en sus comienzos, lo cual haremos dando a conocer los principales poetas que en este período aparecen filiados a cada una de ellas.

Como más o menos apegados al arte provenzal, entre los ingenios que florecieron en los reinados de Enrique II, Juan I y Enrique III, debemos citar: a Pero Ferrús, que se distinguió ya como poeta erótico y cortesano, en parte del reinado de D. Pedro; Alfonso Álvarez de Villasandino, que escribió numerosas composiciones, mereció que Santillana le llamase grand decidor y dijera de él que podía aplicársele «aquello que en loor de Ovidio un gran estoriador escribe, conviene a saber que todos sus motes o palabras eran metros», y supo manejar la sátira (318); Perafán de Ribera (319), que ofrece caracteres análogos a los de Villasandino, y que en la única composición que de él se conserva, muestra su filiación provenzal; el Arcediano de Toro (320), que como Villasandino, escribió en el dialecto gallego, muy de moda a la sazón entre los ingenios de la corte; Garci Fernández de Gerena, que gozó de gran privanza en la corte de don Juan I, a quien pidió por mujer una «juglara que avía sido mora», y que dio muestras de lozana y pintoresca imaginación (321); el judío converso Juan Alfonso de Baena, y el discreto y elegante Ferrán Sánchez Talavera (322).

La protección que a los trovadores prestaban en aquel tiempo los magnates, que a su vez cultivaban la gaya sciencia, fue causa de que a fines del siglo XIV y principios del XV se aumentase el número y la valía de los que cultivaban la escuela provenzal cortesana. Entre los primeros de estos poetas, merece ser colocado D. Diego Furtado de Mendoza, que no era el primer ingenio de esa familia que ilustró el nombre del Marqués de

Santillana, su hijo, y de quien tampoco se han conservado muchas composiciones. Por las que poseemos, se viene en conocimiento de que cultivó con gran éxito los diferentes géneros que a la sazón constituían la poesía lírico-erótica, ensayó nuevas combinaciones métricas y fue adicto a las composiciones a que llamaron los provenzales pastorelas o vaqueiras, el Arcipreste de Hita cánticas de serrana, y Pero Gómez, padre de D. Diego, serranas: también cultivó un género de composiciones, de las que han llegado hasta nosotros pocos modelos, parecidas a las baladas italianas y denominadas cossantes (323)

. D. Alfonso Enríquez (1351-1429), hijo del maestre D. Fadrique y cuñado de D. Diego, se distinguió también como adicto a la forma provenzal, y de ello dan testimonio sus poesías, entre las cuales merecen especial mención sus canciones a la Rica Hembra y Defeita, sus decires titulados el Testamento y la Crida de Amor, y el Razonamiento que fizo consigo mismo o el Vergel del pensamiento, en donde se nota ya la influencia de la alegoría dantesca. Aunque no deja de pertenecer a la escuela provenzal, en la que militó en compañía de los dos ingenios que acabamos de citar, múestrase D. Pero Vélez de Guevara (muerto a fines de 1406), en sus cantigas a la Virgen y en algunos de sus decires, animado de sentimientos más graves que la generalidad de los trovadores de aquel tiempo, a la vez que en la forma literaria de ambas clases de composiciones empieza a notarse, como en los versos de Alfonso Enríquez, la influencia de la escuela dantesca. No se observa otro tanto en el Duque Don Fadrique, cuyas composiciones fueron calificadas por Santillana de «assaz gentiles canciones e decires»: fue decidido partidario del gay saber, y tuvo «en su casa grandes trovadores, especialmente Fernán Rodríguez Puerto Carrero, Juan de Gayoso y Alfonso de Morana», que siguieron sus huellas.

En el punto en que nos hallamos, la poesía española parecía no vivir sino del alimento que le prestara el arte de otros pueblos, pues era poesía de imitación. Sin dejar de reflejar el estado de nuestro pueblo, había roto con todos aquellos sentimientos nacionales que la alentaran en un principio, sustituyéndolos con los que le deparaban las ficciones caballerescas, el arte de los provenzales y la alegoría dantesca, que ya al terminar el siglo XIV era recibida con aplauso entre nuestros eruditos, con tanto más motivo cuanto que esta forma no era del todo nueva en nuestra literatura, en cuanto que fue también cultivada en la antigüedad clásica por griegos y latinos, como de ello dan testimonio, entre otros libros, el *De Consolatione*, de Boecio, cuyas huellas fueron seguidas por San Isidoro de Sevilla, en su *Synonima*; por Paulo el Emeritense, en la *Vida del niño Augusto*; por Valerio, por Pedro Compostelano, etc. Y viniendo a tiempos más cercanos, a la literatura propiamente dicha nacional, hallaremos el sello de la alegoría en la *Vida de Santo Domingo*, en los *Milagros de Nuestra Señora* y en la *Vida de Santa Oria*, de Berceo; en el *Poema de Alexandre*, de Segura; en el *Poema de Fernán González*; en las obras del Arcipreste de Hita, y en no pocas de las de trovadores que, a semejanza de los italo-provenzales mostráronse muy apegados a la alegoría. El movimiento literario que simboliza el Renacimiento acentúa más esta tendencia, sobre todo, con el triunfo, alcanzado por la *Divina Comedia*; debiendo tenerse en cuenta que, como antes hemos dicho, aquel hecho presenta en nuestra cultura dos fases, pues con la afición al nuevo

arte italiano se despierta en nuestros eruditos la afición por el arte clásico y a la vez que se vierten al castellano las obras de Dante, Petrarca, Boccaccio y otros italianos ilustres de los tiempos medios, se traducen al mismo idioma las de Homero, Virgilio, Ovidio, Juvenal y otros.

En los reinados de Juan I y Enrique III es cultivada en el Parnaso castellano de un modo definitivo la alegoría dantesca, traída por un ingenio que nacido en Italia «meresció en estas partes del Occaso el premio de la triumphal e láurea guirlanda», y «fue trovador e decidor». Nos referimos a Micer Francisco Imperial, oriundo de una ilustre familia de Génova, en donde nació, y avecindado en Sevilla durante el reinado de D. Pedro.

No se conservan todas las poesías escritas por Imperial con el intento de cultivar la forma alegórica; pero en su *Desir a las syete Virtudes*, que es de las más importantes, no sólo se declara: discípulo del amante de Beatriz, sino que imita palmariamente la *Divina Comedia*, introduciendo versos que son una traducción casi literal del Purgatorio, del Dante, cuya inmortal obra le sirve de pauta, o imitando con insistencia su forma alegórica, si bien en la metrificacón se ve precisado a emplear los versos de arte mayor y de arte real, propios de la literatura castellana (324)

, lo cual es debido principalmente a que el mérito del poeta no era bastante a imponer por completo la innovacón por él acometida. Esto no obstante, consiguió implantar en nuestro suelo la mencionada forma alegórica, y sobre todo, despertar en nuestros ingenios la afición por ella, principalmente en los que por morar en Sevilla y seguir sus pasos aparecen constituyendo una especie de escuela poética, denominada andaluza.

Distínguese entre estos ingenios Ruy Páez de Ribera, que entre los poetas sevillanos era tenido por «ome muy sabio e entendido», que en sus deseos a Enrique III aparece como partidario de la escuela provenzal, y que ya en su composicón titulada *Proceso que oueron en uno la Dolencia e la Vejez e el Destierro e la Probesa*, se valió de la forma alegórica que autorizaba el ejemplo de Imperial, cuyas huellas se propuso seguir con empeño, hasta el punto de reflejarse en él más directamente que en éste las ideas, los pensamientos, los símiles y aun las formas artísticas de la *Divina Comedia*, cuyo triunfo en nuestro Parnaso es definitivo, con el ingenio que acaba de ocuparnos (325).

Entre los ingenios andaluces que siguen a Imperial y Páez de Ribera, en la nueva senda abierta a las musas españolas, y como ellos eran apasionados de la poesía erudita y partidarios de la escuela provenzal, deben citarse, entre otros, Diego Martínez de Medina, Fray Diego de Valencia, el cordobés Pero González de Uceda, Fray Alonso de la Monja, Fray Lope del Monte, Gonzalo Martínez de Medina y Ferrán Manuel de Lando, que mantiene el pasto por la forma alegórica en la corte de Castilla (326).

Como al comienzo de esta lección queda dicho, se levantó una protesta a nombre de la tradición literaria y de los sentimientos nacionales, contra la innovacón introducida en nuestro Parnaso por Imperial. Esta protesta, que era natural y lógica, se halló personificada en un gran personaje, historiador y poeta a la vez, de aquella época, y uno de los

ingenios que se preciaban de poseer las maravillas del arte didáctico.

Nos referimos a Pero López de Ayala, que nacido en 1332 de una ilustre familia, alavesa, enlazada con la familia real de Aragón y Castilla, heredó de su padre el amor a las letras, porque tanto se distinguió después. Fue Canciller y ejerció los cargos más importantes durante los reinados de D. Pedro el Cruel, D. Enrique II, D. Juan I y D. Enrique III. Fue cronista de estos cuatro monarcas, por lo que ya nos ocuparemos de él al tratar del desarrollo de la Historia en la época que examinamos, y «fizo un buen libro de caza, que él fue mucho cazador», según expresa Hernán Pérez del Pulgar, aludiendo, sin duda, al libro que ha estado inédito hasta 1869, en que la sociedad de Bibliófilos lo ha dado a la estampa, y que lleva este título: De la caza de las aves, e de sus plumages, e dolencias e amolecimientos; esta obra se llama también Libro de Cetrería. En opinión de Don Bartolomé José Gallardo son también del celebrado canciller que nos ocupa, los Proverbios en rimo del Sabio Salomón, rey de Israel, obra que tracta o fabla de la recordanza de la muerte e menospreciamiento del mundo, y que se halla en el apéndice del Cancionero de Fernán Martínez de Burgos. Además, Pero López de Ayala tradujo las Décadas, de Tito Livio; el Sumo Bien, de San Isidoro; la Caída de Príncipes, de Boccacio, y otras obras de sumo interés. Falleció en el año de 1407, cuando contaba setenta y cinco de edad.

De las obras que salieron de la docta pluma del Canciller Ayala, el Rimado de Palacio es la que debemos examinar ahora (327), por lo mismo que es la que mayor fama le ha dado y que en ella formula la protesta moral y literaria a que antes nos hemos referido, y también porque es un reflejo de la vida social y política de nuestra nación en aquellos tiempos, y tal vez la última producción de la escuela poética a que se deben los libros de Apolonio, Alexandre y Ferrán González.

El Rimado de Palacio viene a ser una especie de tratado de los deberes que tienen los reyes y los nobles en el gobierno de los Estados. En él se trazan con vivo colorido cuadros muy interesantes y dramáticos de las costumbres y vicios de aquellos tiempos; se discuten puntos de la doctrina cristiana, como son los Diez mandamientos, los Siete pecados mortales, etc., y se habla de la gobernación de los Estados, de los ministros, de los sabios, de los mercaderes, de los recaudadores y otras clases de la sociedad, terminando con ejercicios piadosos o de devoción. A pesar del esmero con que López de Ayala cultivó el habla castellana en sus obras históricas, no ofrece mucho de notable este poema, por lo que respecta al estilo, que en general es severo y didáctico y recuerda más al hombre de Estado que al poeta, resintiéndose a la vez de cierto sabor arcaico, sin duda porque el Canciller se ceñía demasiado a la tradición literaria en que se inspiraba. Esto no obstante, el Rimado contiene trozos llenos de lirismo, así como los encierra de carácter satírico, que no desmerecen de los del Arcipreste de Hita.

Además de estos defectos, se advierte en el Rimado falta de unidad, lo que indica que debió ser escrito en diferentes épocas de la vida de su autor, debiendo haber sido hecha la parte más importante, la que en realidad constituye el poema, antes de la famosa batalla de Aljubarrota, en la cual cayó prisionero nuestro celebrado cronista. Pero nada de esto es bastante para oscurecer las muchas bellezas que indudablemente tiene el

poema, ni menos para rebajar la alta significación que le hemos atribuido como protesta contra la innovación literaria y contra las costumbres del siglo XIV.

El Rimado de Palacio consta de 1609 estancias o copias, empleándose en ellas a veces el apólogo y diferentes metros, pero dominan los versos de arte mayor o de quaderna vía, en cuanto que tiende a resucitar la metrificacón heroico-erudita, abundando los en que están escritos las siguientes coplas, más bien letrillas, que el poeta llama cantares:

Sennora, estrella lusiente

que a todo el mundo guía,
guía a este tu seruiete
que su alma en ti fía.
A canela bien oliente
eres, sennora, comparada,
de la tierra del oriente
es olor muy apreciada.
A ti fas clamor la gente
en sus cuytas todavía,
quien por pecador se siente,
llamando Santa María.
Sennora, estrella lusiente etc.

De la tradición literaria que personifica López de Ayala, y tal vez alentada por la enérgica protesta de éste, se deriva la escuela que hemos denominado didáctica, y que en el período de que tratamos representan el converso hebreo y después obispo de Burgos Pablo de Santa María y el Maestre Diego de Cobos.

Encargado el primero por Enrique III y su esposa de dirigir la educación y enseñanza del príncipe que más tarde había de reinar con el nombre de Juan II, escribió las Edades trovadas, poema que se ha atribuido a Santillana. Consta de 338 octavas de arte mayor y abraza todas cosas que ovo y acaescieron desde que Adam fue formado hasta el nacimiento del mencionado príncipe. En esta obra, escrita con facilidad y sencillez y no exenta de armonía y soltura, si bien falta de la forma de verdadero poema, se inspira Santa María en la tradición literaria que hemos señalado al tratar del arte didáctico, y de que en este período fue verdadera personificación Pero López de Ayala, y hace gala de erudición y de buenas dotes como poeta didáctico.

Siguiendo el camino emprendido por el obispo de Burgos, escribió el Maestre Cobos, médico y cirujano de gran nombradía, varios tratados quirúrgicos que, juntos componían una obra (terminada en 1412), a la cual tituló Cirujía Rimada. y que no se conserva completa. En ella se imita el popular artificio de los refranes, adoptando su estructura, más que se siguen las huellas de los eruditos. De este modo la ciencia comenzó a ser expuesta en forma poética, y se empezó a poner en práctica la conocida máxima de instruir deleitando.

Lección XIX.

La Historia y la elocuencia sagrada en este período. -Cultivadores de la Historia en Castilla: Pero López de Ayala y sus cuatro Crónicas. -Johan de Alfaro, Johan Rodríguez de Cuenca, Pedro del Corral, la Crónica de las fazañas de los filósofos, y Ruy González de Clavijo. -Otros libros históricos del mismo período. -Cronistas aragoneses y navarros: D. Fray Juan Fernández de Heredia y Fray García de Euguí. -La elocuencia sagrada en Castilla: D. Pedro Gómez de Albornoz. -Ídem en Aragón: D. Pedro de Luna. -Resumen y juicio general de este período. -Influencia que en la vida literaria del mismo ejerció el pueblo hebreo.

El movimiento iniciado en el período anterior, por lo que respecta a la Didáctica y a la elocuencia sagrada, sigue en éste su natural desarrollo, como ahora veremos por las obras que durante él se producen, y con las cuales completaremos el cuadro que presenta la literatura española desde D. Enrique II hasta D. Juan II de Castilla, en cuyo reinado se abre el cuarto y último período literario de la Edad Media.

Fijándonos en la Historia, a cuyo estudio dieron tan gran impulso el Rey Sabio y su sucesor D. Sancho el Bravo, y a la que ya hemos visto tomar más vuelo y carácter en los reinados de Alfonso XI y Pedro I, debemos fijarnos, por lo que a Castilla respecta, en las Crónicas debidas al insigne escritor de que dejamos hecho mérito en la lección precedente, a Pero López de Ayala, mediante cuyos ensayos puede decirse que toman un nuevo giro los estudios históricos. De los que se hicieron en la última parte del siglo XIV, son, en efecto, los ensayos de López de Ayala, los que más se acercan a la Historia propiamente dicha, y en los que por vez primera se toma directamente por modelo, al cultivar la historia nacional, un historiador de la antigüedad clásica, siguiendo en esto Ayala, sin duda, las inspiraciones de aquel sentimiento que engendrara su protesta contra la introducción de la forma alegórica.

Tal es la enseñanza que ofrecen la Crónica del Rey don Pedro, la de D. Enrique II, la de D. Juan I y la de D. Enrique III (328), que se deben a la pluma del docto Canciller, quien además de estas cuatro Crónicas hizo algunas traducciones de obras históricas, mereciendo entre ellas particular mención la del padre de la historia romana, Tito Livio. Débese así mismo a López de Ayala la Historia del linage de Ayala et de las generaciones de los señores que fueron dél, la cual le valió gran reputación como genealogista.

A seguir el camino que hemos indicado y que señalan las cuatro Crónicas citadas, era llevado el célebre Canciller por la severidad de su carácter y de sus principios, por lo levantado de su espíritu y por la profundidad de sus talentos, que no sólo le inclinaban al estudio de la Historia, sino que al propio tiempo le hacían apasionado y gran admirador de las brillantes formas empleadas por el gran historiador romano, formas con que se propuso enriquecer la literatura de su pueblo. Las dotes que principalmente le caracterizan como historiador son la claridad, la concisión, la elegancia y pureza del lenguaje y la sencillez del estilo y de la narración: todas las cuales ponen de manifiesto de una manera evidente el propósito que domina al célebre Canciller de seguir la majestuosa senda trazada por Tito Livio.

Revélase de un modo más claro este noble intento en la Crónica del rey D. Pedro, que es tenida por la más importante de las cuatro que escribió Pero López de Ayala, a quien se acusa de ser parcial con el monarca que ha merecido a la posteridad conceptos tan diversos como los que revelan los títulos de Cruel y Justiciero con que indistintamente se lo nombra en la historia. Comparada esta Crónica con la Estoria de Espanna de Alfonso X, échase de ver en ella, como se nota en las demás, que carece del encanto poético que da a la última aquella candorosa credulidad que tanto resplandece en las obras históricas anteriores a las escritas por Ayala; pero esto mismo es un mérito no despreciable, por cuanto de esta suerte se comienza a dejar paso franco a la verdad histórica, lo cual se advierte en la riqueza y rigurosa exactitud de pormenores que distinguen a las Crónicas que salieron de tan autorizada pluma. Y si es innegable que al relegar en sus obras el elemento de las tradiciones poéticas, las priva Ayala de cierto seductor encanto, también lo es que la exposición histórica gana mucho con ello. Con gran vigor y no menor exactitud delinea el renombrado Canciller los caracteres históricos, siendo muy notables por la sobriedad y sazonado juicio con que están escritas, las arengas que suele poner en boca de sus personajes, que da a conocer generalmente a la manera del historiador de Roma.

Con lo dicho basta para que se comprenda el carácter que revisten las obras históricas del célebre Canciller de Castilla. Como muestra de la concisión de su estilo, véase el siguiente pasaje en que retrata al rey D. Pedro. Está tomado del capítulo VIII del año XX y último de la Crónica de este monarca, y dice así:

«Fue don Pedro asaz grande de cuerpo et blanco et rubio et ceceaba un poco en la fabla. Era muy cazador de aves. Fue muy sufridor de trabajos. Era muy temprado et bien acostumbrado en el comer et beber. Dormía poco et amó mucho mugeres. Fue muy trabajador en guerras. Fue cobdicioso de allegar tesoros et joyas, tanto que se falló después de la muerte que valieron las joyas de su cámara treinta cuentos en piedras preciosas et aljófar et baxilla de oro et de plata et en paños de oro et otros apostamientos, etc».

No fue Pero López de Ayala el único que cultivó en Castilla los estudios históricos durante el período que nos ocupa. Con su nombre aparece unido el de Johan de Alfaro, que escribió una Crónica de D. Juan I, a la que dio no poco interés por haber sido testigo presencial de los hechos que narra, y en la que no se muestra adornado de las altas dotes que resplandecen en el docto Canciller. En ella manifiesta que era celoso del estilo y lenguaje y que no carecía de buen gusto, lo cual le hace distinguirse del común de los escritores coetáneos suyos: su Crónica termina con el desastre de Aljubarrota y abraza, por lo tanto, desde 1379 a 1385. Johan Rodríguez de Cuenca, que fue dispensero mayor de la reina, doña Leonor, esposa de Juan I, escribió otra obra histórica, titulada Sumario de los Reyes de España, que empieza con Pelayo y termina en vida de Enrique III, de quien sólo hace un breve elogio, y en la que en medio de una extremada brevedad resplandecen una narración fácil y suelta y un lenguaje sencillo: carece de nervio y brillo, y más que un juicio recto se observa en ella el deseo de elogiar a los personajes en él comprendidos. Pedro del Corral escribió otro libro, que más que de verdadera historia,

lo es de caballerías, sin duda porque su autor lo compusiera bajo la impresión de la lectura de esta clase de obras: tal es el titulado *Genealogía de los Godos con la destrucción de España*, que fue impreso en su mayor parte con el título de *Crónica del rey D. Rodrigo*, y cuyo primitivo nombre fue, a lo que parece, el de *Crónica Sarracina*. Correspondiente a este linaje de libros, en que los estudios históricos toman un sesgo torcido, en el sentido de los libros de caballerías, debemos citar uno de autor desconocido, y titulado *Corónica de las fazañas de los philósofos*, que consiste en una colección de ciento veinte biografías de los oradores, historiadores, filósofos y poetas de la antigüedad, y cuya aparición no dejó de ejercer influencia, a pesar de preponderar en él las ficciones y de presentar a muchos de los personajes de que trata, como nigrománticos o como encantadores. Tiene este libro cierta importancia, porque en él se ostenta, por vez primera, fuera de los libros que tratan de las vidas de los santos, la forma biográfica, y se relatan también por primera vez, las *Vidas de los filósofos* (329). A semejanza del famoso *Libro de Marco Polo*, escribió un *Itinerario del viaje que hizo en compañía de otros mensajeros mandados por Enrique III a la corte de Tamorlán*, Ruy González de Clavijo, camarero del citado D. Enrique. Este libro que se dio a la estampa con el título de *Vida y hazañas del gran Tamorlán*, con la descripción de las tierras de su imperio y señorío, es muy interesante, así por lo pintoresco de su narración, como por su estilo y lenguaje y las noticias sobre costumbres y anécdotas históricas de que está salpicado.

Como protesta contra la tendencia que hemos notado en los libros de historia, se escribieron en el período que nos ocupa e inspirándose en el sentimiento nacional, varios libros, con cuyos títulos cerraremos el cuadro que ofrecen los estudios históricos en Castilla en dicho período. Dichos libros son: la *Crónica de Fernán González*, sacada de la *Estoria de Espanna*, del Rey Sabio; la de los *Siete Infantes de Lara*, que tiene el mismo origen; la de *Los fechos del Cid Ruy Díaz*, que es un epítome extractado de la *Crónica general de Castilla*, y la *Vida o historia de Fernando III*, calcada en la narración de D. Alfonso X (330).

Como cultivadores de los estudios históricos en Aragón y Navarra, merecen especial atención D. Fray Juan Fernández de Heredia (aragonés) y Fray García de Euguí (navarro). Perteneció el primero a la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, en la que desempeñó las más altas dignidades hasta el año de 1399, en que murió. Dejó escritos tres libros, que son conocidos con los títulos de la *Grant Crónica o Istoría de Espanya*, la *Crónica de los Conquistadores* y la *Flor de las Istorias de Oriente*, cuya segunda parte tiene por base y fundamento la *Grand conquista de Ultramar* y contiene el *Libro de Marco Polo*, antes citado: todas estas obras son interesantes. El cronista navarro fue obispo de Bayona y confesor de Carlos el Noble, en cuya corte gozó fama de sabio y virtuoso. Escribió una *Crónica de los fechos subcedidos en España dende sus primeros señores fasta el rey Alfonso XI*, que es a la que debe ser colocado entre los historiadores de este período. Tanto Euguí como Heredia, acuden para componer sus libros a las mismas fuentes, revelándose en ambos el mismo presentimiento de la supremacía que en breve iba a ejercer Castilla sobre los demás puntos de la Península. Más crédulo y más dado a lo maravilloso

Euguí que Heredia, se muestra en el estilo más conforme que éste con el de los castellanos; y a la vez que lo recarga menos de voces extrañas, se ostenta menos vario y rico de colorido en la frase que el autor de la Flor de las Istorias de Oriente.

La elocuencia sagrada, que tan rica tradición tiene en nuestras letras, y que hemos visto cómo renace en Fray Pedro Nicolás Pascual, Alfonso de Valladolid y Fray Jacobo de Benavente, es también cultivada en Castilla con éxito brillante durante el período que nos ocupa. De ello es elocuente testimonio D. Pedro Gómez de Albornoz, segundo de los arzobispos de Sevilla que llevan este nombre y natural de Cuenca, en donde nació por los años de 1330. Recibió una educación brillante; y resultado de sus estudios universitarios, de su ardiente fe y de su celo por la doctrina de la Iglesia es la obra que escribió con el título de Libro de la justicia de la vida espiritual et perfección de la Iglesia militante, en donde expone la doctrina evangélica en forma tal que pudiera llegar a brillar con igual fuerza y esplendor en todas las inteligencias, para lo cual no hizo otra cosa que seguir, comentándolos y explicándolos rectamente, los mandamientos de la ley de Dios, los artículos de la fe, los sacramentos de la Iglesia, las obras de misericordia y los pecados mortales. Abundando en doctrina y en noticias interesantes, tiene además importancia el libro que nos ocupa por los cuadros llenos de verdad y de vigor que en él traza su autor, por la energía con que condena los vicios y errores de la época y por la autoridad y dulzura de carácter que en todo él resplandecen, juntamente con rasgos de elocuencia dignos de un verdadero padre de la Iglesia, en quien la ilustración corre parejas con la fe y la piedad.

El antipapa que en 28 de Setiembre de 1394 subió a la silla pontificia con el nombre de Benedicto XIII, después de haber sido arcediano de Zaragoza, pavorde de Valencia y cardenal de la Iglesia romana (1375), y a quien en la historia de las letras se conoce con el nombre de D. Pedro de Luna, es entre los aragoneses el que merece citarse como cultivador de la elocuencia sagrada, en el período que nos ocupa. Además de varios tratados que como canonista escribió en latín, antes de ceñir la tiara, se conserva de él un libro titulado Consolaciones de la vida humana, que escribió antes de que recibiera el capelo, y que es una brillante muestra de la elocuencia cultivada en este período por los prelados españoles. Está escrito en lengua castellana, que D. Pedro de Luna cultivaba con cariño y éxito, y en todo él da muestras el autor de erudito, sobre todo por lo que atañe a las cosas eclesiásticas: su pensamiento es el de restablecer en el ánimo de todos el principio de autoridad, rebajado en medio del cisma que trabajaba al Cristianismo, y llevar la paz a todas las conciencias.

Resumiendo lo dicho en las dos lecciones precedentes y en ésta, podremos formular el juicio del tercer período de la época primera de nuestra historia literaria, diciendo que se distingue porque en él comienza la literatura caballeresca, que tantas ficciones ha de producir y tanta boga ha de alcanzar más tarde, y se determinan ya en forma de escuelas los elementos provenzal y alegórico, que desde los tiempos del Rey Sabio ejercían influencia en el Parnaso castellano. Siéntese en este período una especie de renacimiento de las letras clásicas, que son cultivadas y estudiadas con más insistencia que antes, pues que al lado de

la influencia italiana aparece la greco-latina como avivada con los resplandores de la Divina Comedia. La protesta contra la innovación de traer a nuestro campo el arte dantesco, hecha a nombre de los sentimientos y la tradición nacionales, da ocasión a que al lado de las escuelas provenzal y alegórica se constituya otra que aspira a ser depositaria de aquellos sentimientos y de aquella tradición, y en la cual se muestra más que en el período precedente el triunfo, en el arte oriental, de la forma meramente didáctica sobre la simbólica. Tal es la escuela didáctica, representada por Ayala.

Gana algo indudablemente en su desenvolvimiento el lenguaje y con él las formas artísticas; pero en realidad la Poesía pierde en el fondo, a lo cual contribuye poderosamente la escuela provenzal que, como dada a la forma más que al pensamiento, y como amiga de afeites, no es tan severa como nuestra antigua poesía, a la que al cabo trae aquella trivialidad y amaneramiento de que tanto se preciaban los poetas cortesanos. A este juicio, que desenvolveremos al tratar del período siguiente, en donde se echarán de ver más los daños de semejante influencia, hay que añadir que si bien la Historia gana, así en la forma como en el fondo, cuando es cultivada por el gran Canciller Pero López de Ayala, que la imprime un gran sello de severidad y le da carácter de tal historia, aproximándola a la clásica, presenta también ya en éste período un grave defecto, una falta peligrosísima, en esa tendencia que hemos notado en Pedro del Corral y en los que le siguen, a dejarse arrastrar por el atractivo, grande por lo mismo que era nuevo, que ofrecían a la sazón los libros de caballerías. La elocuencia sagrada, si escasa en cultivadores, no desmerece de la del período que precede a éste.

Para completar este sumario y como juicio general del período literario a que ponemos fin con la presente lección, debemos señalar la influencia que en él ejerce el pueblo hebreo, influencia que si bien es verdad que no tiene un carácter predominante, en el sentido de la tradición hebraica, en cuanto que los rabinos que cultivan en este período las letras castellanas se amoldan y como que se pliegan al movimiento general que siguen las letras castellanas, se siente al cabo y es un factor de que no debe prescindirse, no sólo porque es importante en sí mismo, sino porque mediante él se perpetúa en nuestra historia alguna parte del genio oriental de las letras hebraicas.

Y en prueba de esto que decimos, bastará recordar que, tanto el Rabbí don Tob de Carrión, correspondiente al período precedente, como los demás conversos (331), que en éste florecen, se dedican con preferencia al cultivo de la forma didáctica. Tal sucede, según hemos visto en la lección anterior, con Pablo de Santa María (Selemoh Halevi), y tal acontece con Jerónimo de Santa Fe, conocido entre los suyos con el nombre de Jehosuah Halorqui. Ambos gozaron de alto renombre y gran influencia, no sólo en los destinos, políticos de la nación y en la marcha de la Iglesia católica, sino en el movimiento de las letras castellanas, debiéndose a su ejemplo que muchos otros rabinos de valer entrasen a formar parte de la grey cristiana e ilustrasen las letras castellanas en estos días de que tratamos, y muy principalmente en el reinado de D. Juan II, según a su tiempo veremos. Y aunque, como hemos indicado, el elemento hebraico que estos conversos representaban no bastase a formar una determinada escuela

literaria, es indudable que influyó no poco en el carácter de nuestra literatura de aquellos tiempos, sobre todo por lo que respecta a la poesía didáctica y a la elocuencia sagrada, a las cuales no podía menos de comunicar algo de las riquezas que constituían el tesoro de la literatura hebrea y especialmente el sentido bíblico a que tan apegadas se mostraron la poesía y la elocuencia cristianas.

Cuarto período.

Desde D. Juan II hasta el advenimiento de la casa de Austria.

(Siglos XV-XVI.)

Lección XX.

Indicaciones acerca del movimiento de las letras en el cuarto período. -La Poesía en el reinado de D. Juan II de Castilla: educación, carácter y aficiones del rey. -Su corte. -Analogía de este reinado con el de D. Alfonso el Sabio. -D. Juan II, D. Álvaro de Luna y D. Alonso de Cartagena, como poetas de la escuela provenzal-cortesana. -El Marqués de Villena y su doncel Macías. -Escuela didáctica: Fernán Pérez de Guzmán. -Escuela alegórico-dantesca: Juan de Mena. Personificación de las tres escuelas: el Marqués de Santillana.

El grandioso movimiento literario que bosquejamos al tratar de la Poesía en el período anterior (Lec. XVIII), tiene en éste su natural eflorescencia. Los frutos que entonces empezaban como a madurar, y que eran debidos al Renacimiento del arte clásico y a la aparición del alegórico, que compendia como en magnífico y rico resumen la Divina Comedia, se cosecharán ahora, ya en sazón y con inusitada largueza, merced al natural desenvolvimiento de las causas que los producen. En Castilla y en Cataluña, en Aragón y Navarra y en Portugal, se siente cada vez con más fuerza la influencia del Renacimiento y del arte alegórico, así como la de las escuelas provenzal y didáctica, que en dicha lección dejamos determinadas. Desde los primeros días del reinado de D. Juan II hasta los postreros de los Reyes Católicos, las letras siguen en España una marcha progresiva que sorprende, así por la variedad de los elementos que ostentan, como por la perfección que, por punto general, alcanzan.

Síguense cultivando en este período, no sólo las tres escuelas poéticas que en la lección antes citada empezamos a ver florecer, sino las letras clásicas, en la forma que entonces apuntamos. Los grandes maestros de la antigüedad greco-latina son estudiados, a la par que lo son, cada vez con más entusiasmo, Dante, Petrarca y Boccaccio. Unos y otros encuentran en el período a que con esta lección damos comienzo, partidarios de gran valía que, al personificar las escuelas mencionadas, son en España los genuinos representantes del Renacimiento literario que se produce en el suelo de Italia. Todo preludia ya el siglo de oro de nuestras letras y, por lo tanto, el apogeo de la lengua y la literatura, cuyo desenvolvimiento histórico hemos visto determinarse, a partir de las producciones heroico-religiosas que estudiamos en la lección IX.

El cuadro magnífico que aquí anunciamos, empieza a desarrollarse, por lo que a Castilla respecta, en el reinado de D. Juan II, por lo que

debemos detenernos en él antes de entrar en el estudio de los ingenios y las obras de cada una de las tres escuelas a que antes de ahora nos hemos referido, y que son, a la vez que la consecuencia natural del movimiento iniciado en el período precedente, el resumen y como el punto de partida de toda la manifestación poética del que ahora vamos a estudiar. Y para que nuestro trabajo sea más acabado y completo, fijémonos, ante todo, en la personalidad de D. Juan II, que tanta influencia ejerció en la vida literaria de Castilla, y en general de las Españas, durante la nueva era que para las letras se abre con su reinado.

Era D. Juan II de Castilla débil, perezoso e indolente por carácter e irresoluto y tornadizo por educación. Dado por estas condiciones al favoritismo, carecía de prestigio, no sólo como gobernante de un Estado, sino también como esposo y como padre de familia. Se distinguió, sin embargo, por sus aficiones literarias, que le granjearon un lugar muy distinguido entre los amantes del renombre intelectual de su patria. Si carecía de fuerza para proseguir la obra de la Reconquista, tóvola no escasa para impulsar el movimiento literario iniciada por D. Alfonso el Sabio. Educado bajo la inteligente dirección del converso D. Pablo de Santa María, se señaló por su amor decidido a la literatura, mostrando desde su infancia gran predilección por las letras clásicas. Gustaba mucho de leer libros de filósofos y de poetas y de oír decires rimados, y se pagaba no poco de versificar con estricta sujeción a las reglas del arte. Su médico dice que «el Rey se recrea de metrificar» y su cronista añade que «era asaz docto en la lengua latina: mucho honrador de las personas de ciencia: tenía muchas gracias naturales: era gran músico, tañía e cantava e trovava o danzaba muy bien».

No es de extrañar, dadas estas aficiones del monarca y su inclinación a proteger las letras, que una vez en el trono aspirase D. Juan II al título de Mecenas. Y que así fue en efecto, lo prueba el carácter que presentaba su corte. Era ésta centro de toda empresa literaria, y en ella se veía al rey rodeado de trovadores y de gentes doctas y presidiendo las justas poéticas, viéndose convertido el regio alcázar en una asamblea de poetas y sabios de los más distinguidos de su tiempo. Honrábanlos el rey a veces más de lo prudente, con lo que alimentaba en los cortesanos y allegados el deseo de figurar como cultivadores de las musas. En este punto no se mostraba D. Juan tan indolente como aparecía cuando trataba de asuntos del Estado; antes rayaba en escrupuloso, como, por ejemplo, cuando rindiendo culto a su vanidad mandaba a su cronista, el célebre poeta Juan de Mena, no sólo documentos necesarios para su obra, sino indicaciones acerca del modo cómo había de escribir la historia de su reinado: Juan de Mena, por su parte, enviaba sus versos al rey con súplicas de que se los corrigiese y enmendase, con lo cual daba muestras de sagaz cortesano y ponía de relieve la diligencia y vanidad literaria del monarca. Mientras que en general la nación presentaba un repugnante cuadro de turbulencias y miserias, la corte del rey brillaba a gran altura en el concepto literario, y todos eran en ella poetas y doctos, desde el privado D. Álvaro de Luna y el Marqués de Villena hasta el doncel de éste, Macías el Enamorado.

Bajo cualquier punto de vista que se considere el reinado de D. Juan II, no pueden menos de hallarse en él grandes analogías con el de Alfonso

el Sabio. La misma debilidad y las mismas aficiones tienen ambos monarcas; los dos sienten amargado el corazón por la ingratitud de un hijo rebelde, y si grandes disturbios y desgracias aquejan a la nación bajo el cetro del primero, no menores son las que la afligen durante el mando del segundo. En uno y otro reinado se ven protegidas las letras de un modo decidido por el soberano, y en uno y en otro la literatura castellana se remonta a gran altura y se ve influida por elementos extraños que la revisten de nuevas galas y le traen tesoros de inapreciable riqueza. Y a la vez que esto sucede, se observa que tanto en los tiempos de Alfonso X como en los de Juan II, el nivel moral y material de la nación desciende considerablemente, poniendo de manifiesto un cuadro afrentoso de miserias y desventuras.

Ya hemos dicho lo que era la corte de D. Juan; verdadera pléyade de hombres ilustres por su cuna y sabor, en ella vemos congregados con un mismo objeto al Rey, a D. Álvaro de Luna, a D. Enrique de Aragón, al sabio Obispo de Burgos D. Alonso de Cartagena, al doctísimo Marqués de Santillana, al renombrado poeta cordobés Juan de Mena, a los Enríquez, a D. Juan de Silva, a D. Lope de Estúñiga, a don Juan Pimentel, a Suero de Quiñorres, a Macías el Enamorado y a otros varios que sería ocioso enumerar. Al frente de todos ellos debemos colocar por la posición que ocupan y por la influencia que ejercen como poetas en determinado sentido, al Rey, a su omnipotente favorito y al Obispo de Burgos, D. Alonso de Cartagena.

Don Juan II fue uno de los que más de manifiesto pusieron la influencia provenzal en la literatura española. Pocas son las producciones que se han conservado de este monarca y casi todas son amorosas, están escritas con atildamiento, revelan cierto esmero en el manejo del idioma nacional, y a veces no carecen de ternura y sencillez: puede, por lo tanto considerarse a D. Juan como verdadero trovador erótico. En la respuesta que dio a Juan de Mena por su felicitación con motivo de la paz de Madrigal, se encuentran las siguientes coplas que no dejan de responder al concepto en que, como poeta tenemos al citado monarca. Dice así refiriéndose a los revoltosos magnates capitaneados por su hijo:

Más que mármoles de Paro
con mi corazón los tiempo;
e sus quererres contemplo
más omildoso que amaro.
Nunca jamás desamparo
contra ellos la paciencia;
más con alegre presencia
apiado la ynocencia
del culpante e del ygnaro.

Las mismas huellas que el rey siguió D. Álvaro de Luna y el mismo concepto nos merece como poeta si bien debemos añadir que a pesar de preciarse de historiador y de moralista y de hombre discreto, no pulsó la lira de los trovadores sino para exagerar en demasía su fingida pasión amorosa, hasta el punto de decir que

Si Dios, nuestro Salvador,
ovier de tomar amiga,

fuera mi competidor.

Si en las canciones del privado se nota, en efecto, gracia y belleza de ejecución, así como la armonía propia de quien era tenido por músico diestro, ciertamente que por la hipérbole que encierran los versos citados y los siguientes, no quedan muy bien paradas las ideas religiosas del poeta. Ampliando el pensamiento anterior dice dirigiéndose a su Creador:

Aun se m' antoxa, Senyor,
si esta tema tomaras
que justar e quebrar varas
ficieras por el tu amor.
Si fueras mantenedor,
contigo me las pegara,
e non te alzara la vara,
por ser mi competidor.

Esta contradicción que se observa entre el carácter de don Álvaro y sus canciones, se nota aun más palmariamente en el virtuoso obispo de Burgos, D. Alonso de Cartagena. Al pulsar la lira parece como que se olvida de su estado para mostrarse trovador: deja de ser obispo para aparecer caballero de la corte de D. Juan II, y escribe por lo tanto cantares y decires inspirados por el amor.

Si en alguno de estos decires el virtuoso obispo aparece tan en desacuerdo con su ministerio, con sus deberes y con las creencias de la época, en el que dirige a su padre aconsejándole que «se aparte de los negocios del mundo y repose en lo ganado», revela su verdadero carácter y un pensamiento filosófico que se aviene mal con las ideas que le inspira Oriana, que es el nombre con que designa a la supuesta dama de su amor. Esta aparente contradicción se debe al carácter de la poesía provenzal, en la cual el sentimiento se sustituye con un frío artificio, no nacido de la inspiración, sino de la reflexión. Falsa y puramente convencional, no pudo por tanto esta poesía fundar el lirismo en el sentido que hoy le damos y debe tener, si la Poesía no ha de ser una cosa fútil y vacía de sentido.

Gran autoridad literaria ejerció el obispo de Burgos en la corte de Juan II, debido, sin duda, a su gran saber y a las dotes de poeta que le adornaban. Fue aficionado a las letras clásicas, y como cultivador diligente de la gaya ciencia, y atendido el carácter de sus canciones y decires, merece un lugar distinguido entre los trovadores de D. Juan II.

Las producciones del obispo de Burgos, como las de don Juan y su privado, patentizan la influencia provenzal en la literatura española y dejan entrever que se hallan filiados a la escuela poética a que en la lección XVIII hemos dado el nombre de provenzal-cortesana.

Tanto esta escuela, como la didáctica y la alegórico-dantesca, cuya manifestación histórica contemplamos en la lección XVIII, teniendo a su frente como iniciadores y principales representantes a Imperial, Ayala y Santa María y a los principales trovadores de los reinados anteriores, adquieren en el de D. Juan II, según ya hemos insinuado, un gran desenvolvimiento y cuentan en él esforzados y valerosos mantenedores.

A la escuela provenzal pertenecen, como queda dicho, los tres poetas que acabamos de mencionar, y otros muchos magnates y caballeros que los

siguieron. Tiene por norte esta escuela, según oportunamente indicamos, la tradición de los genuinos trovadores, modificada por un nuevo elemento, propio del lugar en que ésta se desenvolvía y que la hace aparecer como palaciega y cortesana. El espíritu que reflejan las canciones y decires, las baladas y serranas, los motes y lays, las esparzas y rondelas de los provenzales, caracteriza a las composiciones que con estos mismos nombres producen los trovadores de la corte de D. Juan II. Al ajustarse a las leyes, espíritu y formas del Gay saber, introducen éstos en su poesía, como elemento muy preferente, cierta galantería palaciega que da a la escuela el carácter de cortesana que antes hemos indicado, y que la dota de un espíritu de frivolidad bien determinado, a la vez que de nuevas maneras de decir llenas de belleza y gallardía, pero más a propósito para dar hermosura al habla y enriquecer las combinaciones métricas que para dar verdadera idealidad y trascendencia a la Poesía, en la que por tal motivo se desatiende el fondo por mirar a la forma, que lo es todo en ella, cuyo defecto sigue observándose luego, aun en los mejores: tiempos de nuestro Parnaso. Tal es, en suma, la escuela que hemos denominado provenzal-cortesana.

Tiene ésta genuino representante en D. Enrique de Aragón, Marqués de Villena, pariente muy cercano del Rey y uno de los principales magnates de aquella época. A semejanza del monarca, mostró este ilustre varón más inclinación al cultivo de las ciencias y de las letras que al manejo de los negocios públicos. Dio señales de poseer grandes conocimientos en poesía, en historia, en filosofía, en matemáticas y en astrología; su afición por esta última ciencia no dejó de acarrearle disgustos, pues a ella debió ser tachado de hechicero o nigromántico, hasta el punto de que después de su muerte, acaecida en 1434, se mandaron quemar sus libros y manuscritos por orden de Fray Lope Barrientos (332), lo cual ocasionó una pérdida irreparable para nuestra literatura; mas las obras de quien, como el Marqués de Villena, tuvo pactos con el diablo, según una tradición de aquel tiempo, no merecían otro destino en una época en que las creencias más absurdas pasaban plaza de verdades y lograban un crédito extraordinario.

El auto de fe que se supone celebrado con sus libros, es quizá la causa de que no se haya transmitido a la posteridad ninguna obra poética del Marqués de Villena, a quien, no obstante, corresponde lugar eminente en la escuela provenzal cortesana, no sólo porque a ello inducen la autoridad de Fernán Pérez de Guzmán, que le califica de «muy sutil en la poesía», la del Marqués de Santillana que le llama «columna única del templo de las musas» y la de Juan de Mena que le apellidó «dulce fuente del Castalo monte, donde resonaba su voz», sino porque además su protección decidida al Consistorio de la gaya ciencia de Barcelona, y la circunstancia de dirigir al citado Marqués de Santillana la historia de los Capítulos del gay saber juntamente con su Arte de trovar, que escribió movido del fin de introducir en nuestra poesía los adelantos alcanzados por la provenzal y de que fuese su estudio «originalitat donde tomassen lumbr e dottrina todos los otros del reyno que se decían trovadores», dan bastante motivo para contarle entre los jefes de una escuela por cuyo brillo y perfeccionamiento tanto trabajaba, máxime cuando a los eruditos contemporáneos suyos mereció fama de trovador.

Las producciones poéticas tuyas de que se tiene noticia cierta son: una representación alegórica que fue muy aplaudida en Zaragoza y que compuso a los 28 años para celebrar la coronación de su primo D. Fernando el Honesto, y las Fazañas de Ercoles, poema que nada tiene que ver con los Trabajos de Hércules que escribió en prosa. Tradujo, además, la Eneida, de Virgilio y la Divina Comedia, del Dante.

Tuvo el Marqués de Villena un Doncel cuyo famoso nombre ha llegado a la posteridad como emblema de tiernos y rendidos enamorados; Macías, que tal es el nombre del célebre doncel de la casa de D. Enrique, prendose apasionadísimamente de una de las doncellas de su señora, que por orden de sus amos se casó con un caballero de Porcuna llamado Hernán Pérez de Vadillo, a pesar de haber mostrado correspondencia al amor con que la brindara Macías. Semejante contratiempo exaltó más y más la pasión de éste, hasta el punto de que su señor se viese en la necesidad de encerrarlo en un calabozo del castillo de Arjonilla, desde el cual continuó enviando a la señora de sus pensamientos versos apasionados que excitaron los celos del marido, de tal modo que irritado éste un día le asestó un venablo por entre los hierros de la ventana, con tal acierto que al punto exhaló el último suspiro el infeliz Macías, si bien pronunciando a la vez el nombre de su adorada señora (333). Este trágico fin fue lo que dio más nombre al desdichado trovador, cuya muerte fue muy sentida y cantada por los más insignes vates de aquella época, entre los que figuran el mismo Villena, el Marqués de Santillana y Juan de Mena: posteriormente Lope de Vega, Calderón y Quevedo rindieron también, como en nuestros días Larra, su tributo a la memoria de Macías el Enamorado.

Las producciones que se conocen de este prototipo del amor tierno y acendrado, inducen a colocarlo en la escuela provenzal, por lo que se supone con sobrado fundamento que su señor le inició, movido de sus aficiones, en el estudio de la gaya doctrina. Cuatro son las Canciones de Macías que existen, calificadas por el Marqués de Santillana «de muy hermosas sentencias»: en ellas brillan todas las cualidades de la escuela provenzal y se ve reflejado el carácter de las producciones de D. Enrique de Aragón.

Representante de la escuela didáctica, que tan sólidos fundamentos tenía en nuestra literatura, es el doctísimo Fernán Pérez de Guzmán, tío del Marqués de Santillana, y sobrino de Pero López de Ayala. Nació en los últimos días del reinado de Enrique II y comenzó a florecer en los primeros del de Juan II de Castilla. Desde muy joven dio muestras de su amor a las letras, tomando parte en las disputas que sostenían los más afamados trovadores; y fluctuando entre la escuela provenzal y la alegórica, escribió muchos decires y cantigas de amores, con lo que puso de manifiesto, según Santillana añade, sus no vulgares dotes poéticas. Mas el «honesto estudio y meritorio ejercicio» de la Poesía, como él dice tratando de ésta, a la que califica de «arte divino», no fueron bastante a separar su vista de los acontecimientos políticos, sobre los cuales tuvo muy fija la atención, por lo que adquirió un profundo conocimiento de la inestabilidad de las cosas humanas, muy en particular de las pompas y ambiciones del mundo. Dispúsole esto en edad temprana a la meditación filosófica, y los desengaños de la vida y sus propias desgracias, pues por dos veces estuvo preso, le acabaron de decidir a apartarse de la musa de

los trovadores para seguir la senda trazada por su ilustre tío Pero López de Ayala, mediante el cultivo de los estudios didácticos. Entregose, pues, de lleno a las meditaciones morales e históricas en el retiro de Batres, su señorío, y olvidando las canciones y dezires amorosos, dio a su lira más alto y meritorio empleo, encaminando sus acentos a levantar el nivel moral de la sociedad en que vivía, para lo cual se valió de los ejemplos y enseñanzas que ofrecen la historia, la filosofía moral, y la religión cristiana. Fue, por lo tanto, Fernán Pérez de Guzmán, muy autorizado representante de la que hemos llamado escuela didáctica.

Muchas y muy notables producciones poéticas salieron de la doctísima pluma de este varón afamado, si bien no siempre han sido miradas con todo el aprecio de que son merecedoras. La más importante de todas es, tal vez, la titulada Loores de los claros varones de España, que es un poema de 40 octavas de arte menor, escrito con miras poéticas tan elevadas, como alto es el concepto que el autor revela tener del nombre español, según puede verse por la siguiente estancia que se refiere a los heroicos hechos de los numantinos:

España nunca da oro
conque los suyos se riendan:
fuego e fierro es el thesoro
que da con que se deffiendan.
Sus enemigos no entiendan
dellos despojos llevar:
o ser muertos o matar;
otras joyas non atiendan.

Ensalzar a los más ilustres hijos que ha tenido España, así en las armas y en la gobernación del Estado, como en las letras y en las ciencias, cantar las virtudes de nuestros héroes para recoger el fruto de ellas y ponerlo luego de manifiesto y a guisa de enseñanza a sus contemporáneos; tal es en suma el pensamiento del poema que nos ocupa, en el cual revela Fernán Pérez de Guzmán dotes poéticas muy relevantes.

A los Claros varones (tan ligeramente mencionados por Ticknor) siguen en importancia los Proverbios, interesante colección de «grandes sentencias» políticas, morales y religiosas que son como el fruto recogido de las enseñanzas que atesora la obra anteriormente reseñada. Las máximas de los Proverbios, expuestas en 102 redondillas, están escritas a la manera de Salomón y Séneca, y con el mismo vigor y concisión que los Claros varones. De no menor importancia que los dos referidos es el poema titulado Diversas virtudes e loores divinos, especie de síntesis de cuanto habían enseñado al señor de Batres el estudio y la experiencia. No menos por la sana enseñanza y útiles lecciones que da a todas las clases del Estado, que por las galas poéticas de que está adornado y por la variedad de metros de que en él se hace ostentación, es interesante este poema, en el cual y al lado del pensamiento didáctico, se revela una gran riqueza artística que recuerda las primeras aficiones poéticas del autor, cuando fluctuaba entre la escuela provenzal y la alegórica.

La variedad de metros, la riqueza poética, la profundidad y alteza de pensamiento y su devoción a la Virgen, resaltan igualmente en otras composiciones, tales como la Coronación de las Quatro virtudes, la

Confesión rimada, las Cient Triadas y los Himnos a loor de Nuestra Señora, en que Fernán Pérez de Guzmán se muestra digno del renombre de que goza como poeta, y merecedor de ser considerado como representante eminente de la antigua escuela didáctica.

La escuela alegórica, que ya tenía en España sus precedentes y que se funda ahora en la imitación del arte dantesco, tiene su más genuino representante en Juan de Mena, que fue honrado por sus contemporáneos con el título de «príncipe de los poetas de Castilla», y a quien algunos han apellidado el Ennio español. Nació este ilustre vate en Córdoba por el año de 1411, y a pesar de su temprana orfandad estudió en Salamanca, con lo que pudo dedicarse al cultivo de las letras por las cuales mostró desde luego afición muy grande y vocación decidida. Sus aventajadas dotes poéticas hicieronle pronto un lugar distinguido en la corte, pues vivió en estrecha amistad con los más grandes señores de ella, y desempeñó importantes cargos de Secretario de cartas latinas y cronista de D. Juan II, quien además le hizo merced del honorífico título de Caballero Veintycuatro de Córdoba, con el que se consideró muy honrado nuestro poeta. Por todas estas causas, no menos que por cierto don de gentes que poseía y que ayudaba a hacer más visible la elegancia de sus maneras, Juan de Mena llegó a captarse las simpatías de los cortesanos y adquirió en poco tiempo una reputación verdaderamente universal. Brilló mucho en la corte del monarca y fue uno de los principales mantenedores de las lides poéticas que tanto fomentaba Juan II. Competidor del doctísimo Marqués de Santillana, su compadre, bien puede decirse de él con Quintana que «entre el crecido número de poetas que entonces florecieron, el que más descolló sobre todos por el talento, saber y dignidad de sus escritos, es Juan de Mena».

Pulsó a veces la lira con demasiada libertad, y aunque sus primeros pasos en el arte de la poesía dirigiéronse por el camino trazado por los palaciegos mantenedores de la ciencia gaya, su educación literaria, la índole de su genio y el éxito asombroso que había logrado la poesía del Dante, hicieronle muy en breve variar de rumbo, llevándole a tomar por modelo la Divina Comedia, y a rendir culto decidido al arte alegórico, del que fue en Castilla y en los tiempos que recorremos el más autorizado representante, título que justifican palmariamente sus poemas: la Coronación, el Labyrintho y el Diálogo de los Siete pecados mortales, escrito el primero en 1438, concluido el segundo en 1444 y sin terminar el tercero a causa de la prematura muerte del poeta acaecida en el año de 1456, a los cuarenta y cinco de edad en Torrelaguna, donde el Marqués de Santillana erigió a su memoria «suntuoso sepulcro» que la posteridad no ha respetado, por desgracia.

De las tres composiciones antes citadas la que ocupa lugar más distinguido en el Parnaso español y merece ser tenida como el monumento más interesante de nuestra poesía en el siglo que recorremos, es la que lleva el nombre de El Labyrintho, llamada también Las Trescientas, por ser este el número de las coplas de que Mena quiso que constase. En esta obra, que reconoce por modelo a la Divina Comedia, da Juan de Mena muy evidentes muestras de su ingenio poético, de las encumbradas aspiraciones de su musa y de la alteza y profundidad de su pensamiento, no exento de originalidad como algunos críticos extranjeros han supuesto. El objeto principal de

este largo poema es mostrar por visión y alegoría cuanto hace relación con los deberes y el destino del hombre y condenar los vicios y aberraciones de su tiempo, valiéndose de los ejemplos que ofrecen la historia patria y la vida de nuestros más célebres personajes. A los ojos del poeta se aparece el cuadro sombrío y desconsolador que presentaba Castilla en aquella época, y cuando aquél medita sobre las mudanzas de la Fortuna, siéntese arrebatado en el carro de Belona que conducido por alados dragones le lleva a una desierta llanura, en donde multitud de sombras que forman oscura nube le ciegan y rodean, hasta que la Providencia, circundada de resplandores y en forma de gentil y bellísima doncella, viene a servirle de guía y maestra. Sigue el poeta a la aparecida joven, que le conduce a un misterioso palacio desde el cual divisa «toda la parte terrestre e marina», que describe, hasta que al fin se fija en las tres grandes ruedas de lo pasado, lo presente y lo futuro, «inmotas e quedas» la primera y la última, y en continuo movimiento la segunda. La rueda de lo porvenir está cubierta por un velo impenetrable y las otras tienen cada una siete círculos en los que influyen los siete planetas y en los cuales habitan cuantas personas nacieron bajo el dominio de cada signo planetario. Con esto, el poeta halla motivo para pintar los caracteres de los héroes de la antigüedad y de su tiempo y los hechos más culminantes de una y otra edad, exponiendo a la vez máximas y preceptos muy saludables, hasta que cansado del espectáculo que se ofrece a su vista, exclama:

La flaca barquilla / de mis
pensamientos,
veyendo mudança / de tiempos oscuros,
cansada ya toma / los puertos seguros,
ca teme mudança / de los elementos.
Gimen las ondas / e luchan los vientos,
canso la mi mano / con el gouernalle;
e las nueve Musas / me mandan que calle;
fin me demandan / mis largos tormentos.

Tal es en ligero boceto el argumento del Labyrintho, el cual representa el apogeo de la escuela alegórica en el siglo XV, y pone de manifiesto las relevantes dotes poéticas de Juan de Mena, que a la vez que hizo mucho por enriquecer el vocabulario poético, supo trazar un cuadro no exento de grandiosidad y filosofía, esmaltado de pensamientos nobles y elevados, y que deja ver con frecuencia justas y honestas miras. Por otra parte, revela esta obra una gran valentía en el autor, que hasta al mismo rey supo censurar, y contiene pasajes muy bellos y enérgicos (334).

Varias veces hemos sacado a plaza el nombre del Marqués de Santillana, o sea de D. Íñigo López de Mendoza, el más esclarecido ingenio de los que brillaron en la corte de D. Juan II, grande amigo y discípulo aventajado de Villena, a quien, sin duda, superó en mérito aunque no en posición, por más que contase entre sus blasones el de ser descendiente del Cid. Santillana nació en Carrión de los Condes a 19 de Agosto de 1398: fueron sus padres el célebre almirante de Castilla y Doña Leonor de la Vega, a la que debió la conservación de sus Estados de Guadalajara, Hita, Buitrago y otros. Recibió una educación muy esmerada, particularmente por lo que a la moral y a la literatura respecta, y murió el 25 de Marzo de

1458 después de haber tomado gran participación en los negocios del reino y de haber dado muestras de valeroso soldado, especialmente en la famosa batalla de Olmedo (1445), en la que ganó la dignidad del Marqués de Santillana y Conde del Real con el título de don, muy ambicionado por entonces.

La esmerada educación que recibiera el ilustre magnate que nos ocupa, despertó en él un amor decidido por las ciencias y las letras, lo que hizo que continuamente tuviese en su casa doctores y maestros, con quienes platicaba acerca de aquéllas. Con la edad y el estudio ensanchó mucho la esfera de sus conocimientos y puso muy de relieve sus talentos, llegando a adquirir tal reputación y fama, que hasta de fuera del reino venían gentes con el sólo fin de conocerle. «Maestro, caudillo e luz de discretos y Febo en la corte», le llamó su amigo Juan de Mena, mientras que Gómez Manrique le designaba como el «sabio más excellent», capaz de «enmendar las obras del Dante» y de «componer otras más altas». Tal cúmulo de alabanzas necesariamente habían de tener fundamento en qué apoyarse, como en efecto lo tenían, según vamos a tener ocasión de observar.

En su juventud fue el Marqués de Santillana un verdadero trovador, ejercitándose mucho y con los mejores resultados en el justar y danzar. Sus canciones y dezires amorosos, lo mucho que se pagaba de conocer las Régulas del trovar y las Leyes del Consistorio de la gaya doctrina y sus inimitables serranillas, trasunto de las pastorelas o vaqueiras provenzales, no sólo acreditan su afición a la escuela provenzal, sino que a la vez ponen de manifiesto que aventajó a todos los trovadores cortesanos de su tiempo en la gracia y donaire, en la frescura y lozanía de las producciones que en esta dirección salieron de su doctísima pluma. Entrado ya en edad madura y sumido en las meditaciones propias del hombre de Estado, que no sólo le hicieron ser grave, severo y sobrio, sino que le obligaron a hacerse docto, teniendo por base las enseñanzas que suministran la historia y la moral; su entendimiento se abrió sin esfuerzo a la tradición didáctica, cuyas lecciones había ya recibido y siguió lógica y naturalmente, como lo prueban sus Proverbios, su Doctrinal de Privados y su Diálogo de Bias contra fortuna. Por último, su claro talento, sus aficiones por la literatura italiana, las dotes poéticas que en muy alto grado poseía, en particular la inventiva de que estaba dotado su genio, hicieron que sus miradas se fijasen en las admirables producciones del Dante y del Petrarca y le llevaron a cultivar la forma alegórica, en la que sobresalió de la manera que manifiestan su Coronación de Mossén Jordí de Sant Jordí, su Infierno de los Enamorados y su Comedieta de Ponza. De este modo el Marqués de Santillana llega a estar filiado a la vez en las tres escuelas poéticas que en su tiempo dominaban en Castilla, y ofrece en el conjunto de sus producciones una admirable síntesis del arte provenzal, del arte didáctico, y del arte alegórico o dantesco. Cultivador de estas tres formas, en las tres descuella gallardamente, mereciendo ser considerado como representante de las tres escuelas que las cultivan, para lo cual no le faltan títulos y merecimientos, según ahora veremos.

En cuanto al mérito de Santillana, considerado como poeta provenzal, en cuya escuela fue maestro y legislador, ya hemos dicho algo en el párrafo precedente. Sus canciones y dezires le granjearon el aplauso de

sus contemporáneos, que no pudieron menos de conferirle el lauro de la originalidad, particularmente por lo que respecta a las serranillas, antes mencionadas, que son extraordinariamente bellas y notables por el estilo y melodía. Es linda por extremo la tan afamada de la Vaquera de la Finojosa, de todos conocida, y a la cual no van en zaga las de Menga de Manzanares y de la Mozuela de Bores, las destinadas a celebrar las vaqueras de Moncayo y la en que pinta a la pastora de Lozoyuela, que es como sigue:

Después que nascí

non vi tal serrana
como esta mañana.
Allá a la vegüela
a Mata el Espino,
en esse camino
que va a Loçoyuela
de guissa la vi
que me fiço gana
la fruta temprana.
Garnacha traía
de oro, pressada
con broncha dorada
que bien relucía.
A ella volví
diciendo: -Loçana,
¿e sois vos villana?
-Sí soy, cavallero:
si por mí lo avedes,
decit, ¿qué queredes?
fablat verdadero.
Yo le dixé asy:
-Juro por Santana
que non soys villana (335).

La crítica está de acuerdo en reconocer que donde más brilla por su originalidad el talento poético de Santillana, es en el género didáctico. Sus principales obras de esta clase son: el Diálogo de Bias contra Fortuna, el Doctrinal de Privados y el Centiloquio, que es la más celebrada y la que más fama ha dado al Marqués. La primera tiene por objeto declarar la doctrina profesada por los estoicos acerca de la inestabilidad de las cosas humanas; consta de ciento veintiocho coplas de verso corto español, y es muestra muy preciada de lo acertadamente que D. Íñigo supo manejar el diálogo, en el cual resplandecen naturalidad, energía y viveza, como prendas sobresalientes. En el Doctrinal de Privados, que trata de la caída y muerte del Condestable D. Álvaro de Luna, se propone Santillana enseñar a los favoritos a no despreciar la justicia porque se hallen en la cumbre del poder, y refiere la confesión que se supone hecha por aquél en el patíbulo: consta de cincuenta y ocho coplas de redondillas dobles. El Centiloquio, que, como hemos dicho, es la obra que más popularidad dio al Marqués de Santillana, consiste en una colección de proverbios y refranes, hecha a petición de Juan II para que sirviese de enseñanza a su hijo, el príncipe Enrique, que luego reinó con

el título de IV. Consta de cien coplas rimadas (por cuyo número lleva el poema el nombre con que se le designa) cada una de las cuales encierra una sentencia, tomada por lo común de la filosofía vulgar, de que tan rica es España, y que se expresa en esas sencillas y brevísimas sentencias conocidas con el nombre de refranes, a que nuestro Fernán Caballero llama Evangelios chicos; no pocos de sus proverbios debió tomarlos D. Iñigo de Salomón y del Nuevo Testamento. Flexibilidad, gracia, soltura, vigor y tersura de estilo, con cierto apego a las tradiciones nacionales del Arte: tales son las condiciones que más resplandecen en las producciones didácticas de Santillana, en las cuales se muestra a la vez el fruto de la experiencia y de los estudios filosóficos, que dan a sus escritos el carácter grave, severo, sobrio y sentencioso que tan bien reflejan las obras de nuestros primeros didácticos.

Fáltanos, para concluir, considerar a Santillana como afiliado a la escuela alegórica. Sus producciones de este género se fundan principalmente en la imitación del arte dantesco y se hallan caracterizadas por la erudición histórico-mitológica de que en ellas hace gala, a veces en demasía y con detrimento de la belleza literaria.

La más importante de las obras a que nos referimos, es la titulada Comedieta de Ponza, que hasta hace poco ha sido considerada como representación dramática, por lo que se la suele colocar en los orígenes de nuestro teatro. Consta esta poema de ciento veinte octavas de arte mayor, y es en el fondo una verdadera elegía al desastre de la armada aragonesa en los mares de Gaeta (1435), cerca de la Isla de Ponza, donde fue apresado el rey de Aragón D. Alfonso V, con sus hermanos los infantes. El argumento de esta obra se desenvuelve mediante un sueño o visión. El poeta está dormido cuando se le aparecen cuatro damas vestidas de negro y con coronas reales tres de ellas: la reina doña Leonor, madre de los príncipes, las de Aragón y Navarra y la infanta doña Catalina, esposa de D. Enrique, el Maestre. A poco se ofrece a la vista de las damas Bocaccio, a quien las tres reinas invitan a consignar en su libro titulado Caydas de Príncipes, el suceso triste que producía el duelo en que estaban sumidas, a lo que Bocaccio accede. La reina doña Leonor hace el panegírico de sus hijos, acompañando sus relatos de sombríos agüeros para el porvenir, como el del sueño en que fue pasto de los peces, y cuyo despertar coincidió con la carta que le trajeron anunciándole la catástrofe ocurrida en Ponza, y con cuya lectura se desmaya. La Fortuna, en figura de mujer, magníficamente ataviada y con numerosísimo séquito de héroes, príncipes, reyes, emperadores, mujeres ilustres, etc., se aparece, por fin, y consuela a todos, con lo que termina la Comedieta, en la cual se revela de una manera clara la imitación de la Divina Comedia; los pasajes en que Santillana pinta a la Fortuna y describe la aparición de los personajes que le sirven de cortejo, prueban esto que decimos, pues indudablemente están tomados de los cantos VI y VII del Infierno. Esta misma imitación revelan las demás obras alegóricas de D. Iñigo: en su poema a la muerte del Marqués de Villena imita también el Infierno (canto I); en el de la Coronación de Mossén Jordí recuerda más de una vez las bellezas del Purgatorio, como en el de la Canonización del maestre Vicente Ferrer y maestre Pedro de Villacreces trae a la memoria las del Paraíso.

La afición de Santillana a la escuela alegórica, que tan bien

representada viera en el Labyrintho, le llevó a imitar, no sólo al Dante, sino también a Petrarca y Boccaccio, con lo cual introdujo en la literatura de Castilla la forma italiana del soneto, que cultivó al itálico modo, imitando en ellos, más que a ningún otro de los maestros italianos, al cantor de Laura, cuyas inspiraciones eróticas importó a nuestra literatura, si bien no siempre quiso seguirlas en sus sonetos, de los cuales se han publicado hasta diez y siete.

Por lo que hemos dicho al mencionar la producciones más importantes del Marqués de Santillana, puede colegirse con cuánta razón hemos afirmado que este ilustre varón personifica las tres escuelas poéticas que tan gran brillo dieron al reinado de D. Juan II de Castilla.

Lección XXI.

Continuación del estudio de la Poesía en el reinado de D. Juan II. -Poetas erudito-populares de la corte de este monarca: significación que tienen y escuela poética a que pertenecen. -Juan Alfonso de Baena, Antón de Montoro, Juan Poeta, Martín y Diego Tañedor, Maestre Juan el Trepador, el rey de Armas Toledo, Fernán Moxica, Pedro de la Caltraviesa, Juan de Dueñas, Diego de Valera y Juan de Agraz. -Importancia de estos trovadores erudito-populares. -Los Cancioneros: su clasificación; noticia de los más importantes y juicio de todos ellos. -La novela en el reinado de D. Juan II: Juan Rodríguez del Padrón y Diego de San Pedro; carácter y significación de sus ficciones.

Además de los que dejamos mencionados en la lección precedente, florecieron en la corte del rey D. Juan II otros muchos poetas, en su mayoría de humilde cuna, y algunos de reconocido mérito, que contribuyen a dar a aquel reinado no escasa significación, bajo el concepto literario. Demuestra el catálogo de dichos ingenios la afición que por el cultivo de la gaya ciencia se había despertado a la sazón en Castilla, afición que era alimentada por el Rey y los magnates de su corte, que al estimularla mediante la protección que dispensaban al arte de la poesía, ensanchaban los dominios de éste e imprimían notable impulso a las letras en todos los ámbitos de nuestra península.

No era sólo el cultivo del arte por el arte lo que movía a los ingenios a que nos referimos, a pulsar la lira; el medro personal, el anhelo de alcanzar honras palaciegas y el deseo, no del todo desinteresado, de ocultar su origen judío o sarraceno, llevaba a muchos de esos ingenios a quemar incienso en los altares de las musas, por lo que con frecuencia hicieron un uso lamentable de la adulación y de la lisonja, con lo que a veces degradaban el noble ministerio de la Poesía. Pero en medio de todo esto, cundía el amor por el Arte, se formaba un concepto más cabal y levantado de éste y de sus fines, que no siempre se rebajaban, se avivaba el fuego de los nobles sentimientos, sobre todo, de los patrióticos, y con ellos, y no obstante la preponderancia que había logrado la poesía erótica, no dejaba en cierto modo cultivarse la histórica, pues que en muchas de las composiciones de aquellos tiempos se descubre el propósito de consignar los sucesos más notables que entonces se verificaban. La musa de estos trovadores no se mantenía siempre en los

límites del respeto y del decoro, especialmente cuando hacía uso de la sátira, que por lo común no era la sátira moral, sino la personal, que tan propensa es a traspasar aquellos límites; y no pudiendo olvidar su origen provenzal, bien hallada con la lisonja palaciega, que solía proporcionar medios de todas clases, venía por todos estos medios a reflejar el estado social y político de aquel período, a la vez que descubría sus aspiraciones a la erudición; de aquí el que se consideren los poetas a que nos referimos como trovadores erudito-populares (336).

Aunque se ensayan durante el período de que tratamos todas las formas artísticas, propias de las tres escuelas que en la lección anterior y en la XVIII quedan de terminadas, es de notar que si bien los ingenios de primer orden, como Santillana, por ejemplo, fluctúan entre estas tres escuelas y las ensayan todas, los trovadores erudito-populares apenas ensayan la forma alegórica y rara vez emplean la didáctica: prefieren la provenzal, que constantemente emplean y a cuya escuela puede decirse que están filiados en su gran mayoría los poetas que pululan en la corte de D. Juan II; lo cual es, después de todo, lógico, puesto que la poesía provenzal era la que más se prestaba a la adulación y a la lisonja y la que más cuadraba, por esto mismo y por su sentido erótico y palaciego, a las aficiones del monarca y de los magnates de su corte. Prepondera, pues, en este reinado, de un modo casi exclusivo, la escuela provenzal-cortesana, entre los que podríamos llamar poetas de segundo orden.

Entre los poetas a quienes mejor cuadran los caracteres y filiación que acabamos de indicar, debemos citar en primer término a Juan Alfonso de Baena, judío converso, natural de la villa que le prestó su nombre (provincia de Córdoba) y que bajo el patrocinio de D. Diego Fernández de Córdoba, señor de Baena, llegó a ser tenido por uno de los ingenios más estimados de la corte. Salieron de su pluma muchas composiciones que le dieron fama de poeta y le proporcionaron algunos triunfos en las justas o lides que a la sazón se celebraban entre los amantes de la gaya ciencia. La armonía y la riqueza de las rimas son las dotes poéticas que resplandecen en sus obras, en las cuales hace con frecuencia alarde de una mordacidad que fue, sin duda, causa de que su reputación literaria se eclipsara bien pronto, y que se aviene mal con la excesiva humildad que muestra en las suplicaciones que dirige al rey, al condestable y a los oficiales de la corte, en las cuales llega a veces hasta el punto de hacer demandas pecuniarias, con lo cual y con el poco decoro de sus prodigados chistes, llega también a envilecer aquella arte divina que tanto enaltece él mismo en el prólogo de su Cancionero, obra que escribió para agrandar y deleitar al rey D. Juan y con la cual prestó un gran servicio a la literatura española, como más adelante veremos.

En el largo poema que por vía de presente dirigió al rey, tiene Baena pasajes muy animados, llenos de noble entusiasmo, en los cuales expone con bastante exactitud histórica los sucesos de aquel turbulento reinado. Y a pesar de lo que antes hemos dicho, dio pruebas de ser bueno y honrado, cuando con noble valentía aconsejó en esta obra al mismo D. Juan que pusiese pronto y eficaz remedio a los males que a la sazón trabajaban a Castilla: quizá en esto y en los elogios sin tasa que prodigó a D. Álvaro de Luna, estribe principalmente la razón del descrédito en que cayó para

sus contemporáneos.

Converso como Baena y como él hijo del antiguo reino de Córdoba, fue otro de los ingenios de no vulgares dotes, que florecieron en la corte de D. Juan II. Llamóse Antón de Montoro, por ser natural de esta población, en donde vio la luz primera en el año de 1404. Era de condición humilde; pues estaba dedicado al oficio de alfayate, por lo que fue designado constantemente con el apodo de El Ropero. A pesar de su origen y de su estado y lejos de desdeñar su dedal y su aguja, Montoro parecía preciarse de lo que para otros era un verdadero sambenito y supo ganarse con sus versos el aplauso y la estimación de los trovadores de su tiempo. La sátira, en la cual revela ingenuidad y gracia, fue el principal empleo de su musa, festiva casi siempre; pero no siempre la manejó con el decoro debido, pues muchas veces se excedió en zaherir y mortificar con su picante y cáustica vis satírica a cuantos se le ponían delante. Más que de trovador erudito, preciábase de poeta, por lo que por punto general esgrimió la sátira contra los que profanaban la gaya sciencia. El Ropero merece lugar distinguido entre los poetas de su tiempo, no sólo por la gracia y donaire de sus epigramas y por la libertad y desenvoltura que caracterizan a todas sus producciones, sino también por las buenas condiciones de su metrificación.

Juan Poeta o de Valladolid, a quien sus coetáneos motejaron de truhán, y cuya vida se semejó mucho a la de los antiguos, juglares y los hermanos Martín y Diego Tañedor, que se distinguieron más que por la vis satírica de su ingenio, por la dulzura de su voz y lo agradable de sus versos, merecen también especial mención entre los trovadores erudito-populares del reinado que nos ocupa. Merécela así mismo Maestre Juan, el Trepador, de oficio guarnicionero, y cuya musa, más alegre y burlona que la de los dos hermanos citados, no rayó a tanta altura como la de sus antecesores, señaladamente la del Ropero. Contra éste esgrimió la sátira el Rey de Armas Toledo, poeta de discreción y talento no exento de cierta gracia y ternura en la metrificación y en el lenguaje; condiciones que, juntamente con el deseo de granjearse la estimación de los magnates y caballeros trovadores de su tiempo, resplandecen asimismo en Fernán Moxica, que también fue rey de armas, y que maltratado por la suerte, se distinguió por el gracejo y chiste de sus dezires amorosos, y sobre todo, por unos diálogos que sostiene con su amada, en los cuales ostenta viveza, fluidez, sencillez y gracia: en una larga composición que dedicó al Rey don Juan II, puso muy de relieve su filiación en la escuela cortesana, extremando la lisonja al príncipe de quien había recibido no pocos favores. No siguió este camino Pedro de la Caltraviesa, escudero pobre, pero amante de la justicia, e ingenio que no tuvo reparo en atacar con desenfado los vicios de la nobleza y la clerecía, que puso ante los ojos del monarca, al que habló con claridad y llaneza poco acostumbrada entre los trovadores cortesanos que rodeaban a don Juan II y le abrumaban con el incienso de la lisonja.

Siguió su ejemplo en este punto un trovador, también popular-erudito, como los que acabamos de citar, pero de mayor reputación y mérito que ellos, llamado Juan de Dueñas, cuyo desenfado y avisos al Rey acarrearónle el desagrado de éste y, sobre todo, del Condestable, contra quien se dirigían sus consejos, por lo que cayó de la gracia real, que fue a buscar

al campo de los Infantes de Aragón, si bien no usó con ellos, por más que los elogiara, de la ingenua franqueza que le acarrearía su desgracia en la corte de Castilla. Escribió poesías eróticas, que le dieron fama de atildado amator, empleando en alguna de ellas la alegoría, y en otra, que es un diálogo, la forma dramática. Fue esmerado e hiperbólico en sus composiciones, por las que no sin razón se le acusa de estar tocado de impiedad; extravió en que no incurrió Dueñas sólo, pues que de él nos ofrece un ejemplo Mossén Diego de Valera en sus parodias eróticas de los Salmos penitenciales y en su glosa poco reverente de la Letanía, composiciones que sin duda escribió siguiendo la corriente del estado social en que vivía, contra el cual protestó el mismo Valera en un notable decir que escribió después de consumada la catástrofe de D. Álvaro de Luna, la cual fue lección que no desaprovecharon los trovadores erudito-populares, según lo prueban, además de algunas composiciones del citado Valera, otras de Juan de Agraz, Fernando de la Torre y algunos otros poetas de la misma índole de los ya referidos, que florecen en este y en los siguientes reinados.

No deja de ser interesante, por la enseñanza que de él puede deducirse, el estudio de los trovadores erudito-populares que acabamos de mencionar y de algunos otros que completan el número de los que florecieron en la corte de D. Juan II de Castilla (337). Participando por un lado de las costumbres y sentimientos de la corte y la nobleza, y por otro de las de las muchedumbres, reflejaban en sus composiciones el estado social de aquella época en todas sus esferas, poniendo de relieve el influjo de las ideas palaciegas, condenando los escándalos de la nobleza y haciendo público el juicio que de estos escándalos y de los hechos más notables del reinado que nos ocupa, formaba el pueblo. Si además de esto se tiene en cuenta la condición social de los poetas a que nos referimos y la osadía y franqueza, nobles por punto general, que en sus composiciones resplandecen, en las cuales se usan todos los tonos y se emplean todas las formas, no podrá negarse la importancia que en el desenvolvimiento de nuestra literatura tienen los trovadores erudito-populares.

Las tendencias y aspiraciones diversas de la poesía castellana durante el período que ahora estudiamos, se ven perfectamente reflejadas en esos vastos y preciados depósitos que, con el nombre de Cancioneros, han legado a la posteridad multitud de composiciones poéticas que de otro modo se hubieran perdido, juntamente con los nombres de muchos de los poetas que han florecido en España durante los postreros días de la Edad Media.

Conviene advertir que los Cancioneros reciben el nombre de generales cuando, como los de Baeza, Estúñiga, Burgos y Castillo, comprenden producciones de muchos o varios ingenios, y de particulares cuando están formados con los de uno sólo, como acontece con los de Santillana, Fernán Pérez de Guzmán, Álvarez Gato, Juan de Mena, Urrea, Juan del Encina, y otros muchos que fuera ocioso enumerar.

Respecto a los generales, los más importantes con relación a los poetas del siglo XV, son los que hemos enumerado. El de Juan Alfonso de Baena es el primero en orden a la cronología, pues debió ser formado antes del año de 1445. Una tercera parte de su contenido ocupan las poesías de Villasandino y los dos tercios restantes los llenan las de Diego de

Valera, Imperial, Pérez de Guzmán, Ferrant Manuel de Lando, Álvarez Gato y las del mismo Baena, juntamente con las de otros 50 poetas más. El de Lope de Estúñiga comprende las obras de unos 40 poetas, algunos pocos conocidos; el de Martínez de Burgos fue hecho en 1464, y el de Hernando del Castillo se publicó en Valencia por el año de 1511 y contiene producciones de 100 diferentes poetas, desde el tiempo de Santillana hasta el de su compilador: es el más arreglado y copioso de los que hasta entonces se habían publicado, por lo que logró un éxito extraordinario y debe ser considerado como fuente de otros varios y como la representación genuina del período poético en él comprendido. Existen muchos de estos Cancioneros generales que no han sido publicados todavía, tales como los dos que se conservan en la Biblioteca del Real Palacio; el de Ixar, conservado en la Biblioteca Nacional; cuatro que existen en la Biblioteca Imperial de París; el de Martínez de Burgos, antes citado; uno que hay en la Biblioteca Colombina; otro en la librería del Sr. Salvá; otro en la que fue del Sr. Gallardo y hoy es del general San Román; y dos dados a conocer por los autores del Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos. También se hallan sin imprimir los Cancioneros particulares de Santillana, Pérez de Guzmán, Álvarez Gato, López Mendoza, y otros no menos interesantes.

Debe tenerse en cuenta que no obedeciendo la compilación de los Cancioneros a un pensamiento verdaderamente literario, adolecen de defectos que conviene no olvidar cuando se trate del estudio de tan interesantes colecciones. No se atiende en ellas ni a la cronología, ni a las divisiones geográficas y etnográficas, ni al mérito de los poetas cuyos nombres figuran en ellas, ni a las escuelas a que estos pertenecen, ni a nada, en fin, que presuponga algún sentido crítico en sus autores, sino meramente a la colocación fortuita de las composiciones que cada Cancionero atesora. Pero conociendo esto, sabiendo evitar los escollos que naturalmente se presentan con semejante falta de orden y de método, bien puede asegurarse que en las colecciones de que se trata encontrará el estudioso muy ricos y poderosos auxiliares para el conocimiento de la literatura castellana, sobre todo de la correspondiente al postrer siglo de la Edad Media, o sea al último período de la primera época.

Para completar el cuadro que presenta la poesía en Castilla durante el reinado de D. Juan II, fáltanos decir algo acerca de la Novela.

Las ficciones caballerescas, de cuyo origen o introducción en nuestra literatura tratamos en la lección XVII, lejos de perder terreno lo ganaban en porción considerable. Nuevos libros de esta clase fueron traídos al romance vulgar, con lo que se generalizaban y hacían cada vez más familiares las leyendas en ellos contenidas (338). Pero a la vez que esto tenía lugar, observábase que los citados libros, no pudiendo resistir del todo a las influencias que a la sazón dominaban en nuestra literatura, daban cabida en su mismo terreno al elemento representado por la escuela alegórica. Testimonio cumplido de ello ofrecen, sin duda, dos notables producciones del género novelesco, escritas en el período que reseñamos por Juan Rodríguez del Padrón o de la Cámara, y Diego de San Pedro, ambos trovadores que gozaron de no escasa reputación en la corte de D. Juan II de Castilla, llegando el segundo hasta el reinado de los Reyes Católicos, en el que logró fama.

Juan Rodríguez del Padrón tuvo fama de gentil y afortunado galanteador, por lo que se le han achacado ciertos amores ilícitos, aunque según parece inexactos, con la reina de Castilla. Se supone también que los desdenes de una desconocida beldad le obligaron a tomar el hábito en el Santo Sepulcro de Jerusalén, en cuyo estado murió, siendo muy sentido de los poetas castellanos que, tomando por fundamento los amores indicados, comparáronle con el Doncel Macías. Sea de ello lo que quiera, lo que importa consignar aquí es que Rodríguez del Padrón o de la Cámara, cultivó con esmero la escuela provenzal, y que más tarde se declaró partidario de la forma alegórica, mediante la cual se desarrolla el pensamiento de la novela caballeresca que con el título de *El Siervo libre de Amor* escribió entre los años de 1448 y 1453. Divídese esta obra en tres partes, que se dirigen al corazón, al libre albedrío y al entendimiento: en la primera recuerda el poeta el tiempo en que amaba y era correspondido, en la segunda se duele de la época en que «bien amó e fue desamado», y en la tercera pinta los momentos en que «no amó nin fue amado». Empieza la novela con una alegoría y termina con la fábula caballeresca del enamorado Andalier y de Liesa, que ha dado también nombre al libro, en el cual la alegoría sirve de introducción y cuadro general a una ficción caballeresca (339).

El mismo camino sigue Diego de San Pedro al escribir más adelante la *Cárcel de Amor*. Fue también este poeta muy estimado de sus contemporáneos, y como Rodríguez del Padrón diose a los devaneos del amor, de los cuales y de los excesos y locuras que le condujeron en su juventud llegó asimismo a arrepentirse, según confiesa en su poema moral titulado *Desprecio de la Fortuna*. No se sabe a punto cierto el año en que escribió la *Cárcel de Amor*; pero es cosa averiguada que hubo de concluirla después del año 1465, bastante después que el *Siervo libre de Amor*, con el cual tiene grandes semejanzas: si alguna diferencia le separa de él consiste en la mayor importancia que da a la alegoría, la cual llena todo el libro de Diego de San Pedro, circunstancia que se explica por el mayor lustre y auge de que a la sazón gozaba la escuela alegórica; pero de todos modos la *Cárcel de Amor* viene a ser una ficción mixta en que la influencia alegórica y la caballeresca muestran todo su poderío y el gran incremento que habían tomado en la literatura castellana, sobre todo la primera, que domina, en los dos libros que acabamos de mencionar, sobre las formas descriptivas y narrativas, ya autorizadas entre nosotros.

Tenemos, pues, que a la ficción caballeresca se une la ficción alegórica en estas dos producciones que marcan el punto de partida de la novela de costumbres, pues algo de este carácter tienen ya las novelas de Rodríguez del Padrón y Diego de San Pedro, calificadas por algún crítico de sentimentales (340), sin duda por los sucesos románticos en que abundan.

Lección XXII.

La Elocuencia y la Didáctica durante el reinado de D. Juan II. -La elocuencia religiosa y la profana. -Desenvolvimiento de la Historia: sus cultivadores principales. -Crónicas generales y reales: D. Pablo de Santa María, Alfonso Martínez de Toledo y Fernán Pérez de Guzmán; la Crónica de D. Juan II. -Crónicas personales: las de D. Álvaro de Luna, del conde Pero Niño y otras; Historias de Santos. -Crónicas de sucesos particulares: el

Seguro de Tordesillas y el Paso Honroso de Suero de Quiñones. -Crónicas de viajes: Andanzas e viajes de Pero Tafur. -Libros histórico-recreativos: mención de los más importantes y de sus cultivadores: Villena, Rodríguez del Padrón, D. Álvaro de Luna y Martínez de Toledo. -Mención de algunos trabajos de carácter filosófico-moral. -Id., id., teológicos y ascéticos. -El género epistolar: Centón Epistolario de Fernán Gómez de Cibdareal.

Durante el reinado que estudiamos, no dejaron de cultivarse y tomar incremento la Oratoria y la Didáctica, sobre todo esta última, y dentro de ella el género histórico.

Fijándonos en la Oratoria, debemos empezar por decir que no sólo la elocuencia religiosa, sino también la profana, encontraron cultivadores por los tiempos a que nos referimos, en que una y otra llenaban los fines de su existencia, preludiando los brillantes triunfos que debían alcanzar muy pronto. Mientras que la elocuencia religiosa se inspiraba principalmente en el Viejo y Nuevo Testamento, sin que por ello y por la fidelidad con que respondía al principio que le diera vida, desdeñase las conquistas de las letras, la elocuencia profana trataba de seguir las huellas de los italianos y con ellos las de los grandes oradores de la antigüedad.

Siguiendo el ejemplo del inspirado San Vicente Ferrer, que predicó en Aragón, Castilla y en romance vulgar muy elocuentes Sermones, que fueron vertidos al latín, aunque se ignora si lo fueron todos y con exactitud, hubo en el reinado de D. Juan II gran número de cultivadores de la elocuencia religiosa, entre los que deben mencionarse Alfonso de Oropesa, Juan de Torquemada y Alonso de Espina, que como los demás que con ellos florecieron, trasladaron sus oraciones a la lengua latina, sin duda movidos del deseo de obtener mayor aplauso o arrastrados por sus inclinaciones eruditas. Y precisamente tenía lugar esto, no sólo cuando era mayor la estima en que se tenía al idioma patrio, sino cuando se traducían a éste con gran esmero los Sermones de San Agustín, considerados como acabadísimos modelos de oratoria religiosa.

En cuanto a la profana, cultiváronla en primer término: D. Enrique de Villena, según puede juzgarse por su Consolatoria a Johan Fernández de Valera, que es una oración retórica, sembrada de erudición; el Marqués de Santillana, de quien no se conserva más obra del género oratorio que la titulada Lamentación fecha en prophezia de la segunda destruyzió de España, peroración llena de alegorías, que revela la filiación de su autor en la escuela dantesca; y D. Alonso de Cartagena, el celebrado obispo de Burgos, que pronunció en el Concilio de Basilea varios discursos que dijo en latín y vertió después al castellano, todos de verdadera importancia, en especial el de la Proposición sobre la prehemencia del rey de Castilla sobre el rey de Inglaterra.

Como al principio hemos indicado, de los géneros didácticos, el histórico fue uno de los que más se cultivaron durante el largo reinado de D. Juan II. Había adquirido ya este género gran desenvolvimiento, sobre todo con Pero López de Ayala, según puede verse por lo que dejamos dicho en la lección XIX; y aunque la afición a los libros de Caballerías le desviaran algún tanto de su verdadero camino, es lo cierto que la influencia del Renacimiento no podía menos de ser favorable a aquel desenvolvimiento, aumentando, como lo hizo, entre los ingenios españoles

la inclinación al estudio de los grandes maestros de la antigüedad clásica. La obra comenzada por el Rey Sabio, que vemos proseguida en el período anterior por el citado Ayala y por los demás cronistas que en la lección mencionada citamos, es secundada y aun rectificada, purgándola de los extravíos a que habían conducido los libros de Caballerías, en el reinado que ahora estudiamos.

Ya indicamos en la lección a que antes nos hemos referido, la división que de las Crónicas o libros de historia se hizo durante la Edad Media, división a la que para mayor claridad nos ajustaremos ahora al tratar de reanudar el estudio de este género de manifestaciones literarias. Empezaremos, pues, por las

Crónicas Generales y Reales. -Aparece como la primera correspondiente a este grupo de las escritas durante el reinado de que tratamos, la Suma de Crónicas debida al célebre converso, tantas veces mencionado por nosotros, D. Pablo de Santa María, obra que se distingue por su fin, eminentemente didáctico, por las máximas morales en que abunda y por la bondad de su estilo y lenguaje: comienza con la antigua división del mundo y termina en 1412, no siendo posible atribuir al ilustre converso lo relativo al reinado de D. Juan II, que algunos códices contienen. La Atalaya de Crónicas, compilación escrita en 1455 por Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera y capellán de D. Juan II, corresponde también a este grupo y merece ser citada, por más que la rapidez con que en ella se relatan los sucesos, la haga aparecer demasiado descarnada. A igual mención es acreedor el Mar de Historias de Fernán Pérez de Guzmán, obra en la que se reflejan el sentido didáctico y los méritos literarios que ya hemos apreciado en éste insigne ingenio (341).

La serie de las crónicas propiamente dichas reales, se continúa en el reinado de que tratamos con la Crónica de D. Juan II, tenida todavía en no poca estima.

A intrincadas cuestiones críticas ha dado lugar esta Crónica. Publicola por vez primera en 1517 el doctor Galíndez de Carvajal, dedicándola a D. Carlos de Austria y manifestando que aunque era obra de Alvar García de Santa María, Juan de Mena, Pero Carrillo de Albornoz y Fray Lope Barrientos, había sido ordenada y refundida por Fernán Pérez de Guzmán. Supúsose luego que habían puesto mano en ella también el mismo D. Juan II, Juan Rodríguez del Padrón y Diego de Valera, e intrincándose cada vez más este debate crítico, sostuvieronse muy diversas opiniones acerca de cuál era el verdadero autor de este monumento. En nuestros días, Ticknor ha sostenido que Alvar García de Santa María, hermano del famoso obispo de Burgos, D. Pablo de Santa María, ordenó la relación de los catorce primeros años del reinado de D. Juan II, continuándola luego Pérez de Guzmán; mientras que el Sr. Amador de los Ríos atribuye exclusivamente a Alvar García la redacción de la Crónica. La cuestión es todavía oscura y difícil, y lo único que puede afirmarse es: 1°. Que Juan de Mena, el rey D. Juan, Rodríguez del Padrón, Carrillo y Barrientos, ninguna parte tienen en tal obra: 2°. Que es dudoso, pero no imposible en absoluto que en ella intervinieran Fernán Pérez de Guzmán y Diego de Valera (342). Y 3°. Que es cosa probada que Alvar García redactó la Crónica hasta el año 1434.

Mas dejando aparte estas cuestiones, propias de un libro de historia crítica y en las cuales es difícil, cuando no imposible, hallar una

solución segura, lo que nos importa consignar aquí es que el autor de la Crónica del rey D. Juan II tuvo indudablemente por modelo a Ayala, pues como éste, divide la obra en los años del reinado y cada año en varios capítulos. Contiene dicha Crónica gran número de cartas y otros documentos contemporáneos originales y copiosa relación de noticias relativas a las costumbres de aquel tiempo, siendo tenida por esta razón como más fidedigna que cuantas la precedieron. La narración está seguida con orden y método y en estilo nada afectado, antes bien, natural, desnudo de adorno, pero variado y elegante y a veces grave y levantado. Todo ello revela la influencia que en el autor o autores debían ejercer los estudios clásicos, y es una prueba más de la dirección que en este sentido siguen desde Ayala nuestros historiadores o cronistas, como a la sazón se llamaban los cultivadores de esta rama de la literatura didáctica, dirección que se revela de una manera palmaria en las arengas que, a la manera que lo hacía el Canciller de Castilla, se ponen en boca de los personajes que figuran en la Crónica del rey D. Juan II.

Crónicas Personales. -Entre las escritas en este reinado, ocupan lugar preferente la del Condestable D. Álvaro de Luna y la del Conde D. Pero Niño. La primera, cuyo autor es desconocido, es el proceso de los desacatos cometidos contra el monarca y de las flaquezas y contradicciones de éste, desde el momento en que apoderado de él comienza Don Álvaro a regir los destinos de Castilla. Está escrita con parcialidad favorable al Condestable, del que es verdadera apología, y con erudición y calor dramático, todo lo cual da interés a la narración y viveza al estilo, en el cual se hallan rasgos de verdadera elocuencia y energía, aunque a veces decae el autor en la ostentación de estas prendas, que también resplandecen en la segunda de las dos crónicas citadas, compuesta por Gutiérrez Díaz Gámez, con el nombre de El Victorial de Caballeros. No concretándose esta obra a narrar una por una las aventuras y proezas de Pero Niño (1375 a 1446), se extiende a tejerlas con las fantásticas historias creadas por la musa caballeresca, y tiene en cierto modo el carácter de un libro de caballerías.

Con las Crónicas personales pueden también agruparse las Historias de Santos, que no hay razón para poner aparte, como algunos hacen, dado que su carácter no deja de ser el de una biografía. En tal sentido debemos mencionar aquí las vidas de Sant Eysodoro y de Sant Elifonso de Toledo, escritas por el ya mencionado arcipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo, que las terminó en 1444.

Crónicas de Sucesos Particulares. -Las más importantes son la tituladas el Seguro de Tordesillas y el Paso Honroso de Suero de Quiñones, pertenecientes a la primera mitad del siglo XV. Escrita la primera por D. Pero Fernández de Velasco, el buen Conde de Haro, tiene por objeto dar cuenta de una serie de conferencias y capitulaciones celebradas en el año de 1439, entre D. Juan II y parte de la nobleza rebelde: el autor de la Crónica, cuya narración está hecha con gran fidelidad y minuciosamente, fue el encargado de hacer guardar los pactos y juramentos hechos en Tordesillas. La segunda se refiere al suceso caballeresco provocado por Suero de Quiñones en el puente de Orbijo, y de que dejamos hecha referencia en la lección XVII, y está escrita también con bastante fidelidad, aunque en estilo más atildado y pretencioso que la primera.

Esta crónica es obra de Pero Rodríguez de Lena.

Crónicas de Viajes. -A la de Clavijo, que mencionamos en la lección XIX, hay que agregar las Andanzas e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos, libro escrito por el citado Tafur, que fue familiar de D. Juan II, y de verdadero interés, por ser uno de los pocos de su clase que se escribieron en aquella época y por las noticias curiosas que encierra (343).

Ligado con el género en que acabamos de ocuparnos, aparece cultivado otro en este período, que por participar a la vez de aquél y del carácter ameno de las bellas letras, se ha denominado histórico-recreativo.

Corresponde a este nuevo grupo de producciones el libro escrito en catalán y vertido al lenguaje castellano, por el legislador de la gaya ciencia D. Enrique de Aragón bajo el título de los Doce Trabajos de Hércules. Mencionado ya en otro lugar (Lección XX), en donde encomiamos su importancia, réstanos decir que en tan peregrina obra se ostentan las dos fases que, según en ocasión oportuna dijimos (Lección XVIII), presenta en Castilla el renacimiento de las letras iniciado por Italia. Al reseñar las aventuras y hazañas de aquel famoso héroe, D. Enrique pone de manifiesto, mediante el conocimiento que muestra tener de las producciones de Virgilio, Lucano, Ovidio, Juvenal y otros, su afición por la antigüedad clásica, al mismo tiempo que evidencia no serle desconocido el arte alegórico que cultivaron los cantores de Beatriz y de Laura: la filosofía y el arte, la erudición antigua y la moderna se presentan en la obra del noble Marqués de Villena unidas en felicísimo consorcio. Este libro tiene un carácter didáctico-moral, pues la narración de cada trabajo de Hércules sirve en él de pretexto a una enseñanza práctica; las alegorías que encierra son ingeniosas y oportunas; en cuanto al estilo y al lenguaje, pecan generalmente de hinchazón, y con frecuencia se resienten del empeño que ponía D. Enrique en latinizar el romance castellano.

La fama que llegó a alcanzar el libro de Boccaccio titulado *Il Corvaccio* o *Laberinto d'Amore*, libro inspirado por el despecho y el deseo de venganza que sugirieron al autor las burlas de una dama florentina, y que constituye una furiosa y tremenda diatriba contra el bello sexo, dio origen a unas cuantas obras que por tratar de mujeres célebres, consideramos como pertenecientes al grupo de las histórico-recreativas. Al final de los *Doce Trabajos* escribió D. Enrique un elogio de las virtudes de la mujer, sin duda con el intento de vindicar a ésta de la ofensa que le infiriera el elegante prosista autor de *Il Corvaccio*; con el mismo propósito de vindicación fue puesto en lengua castellana el *Libro de las Donas* que a instancias de la Condesa de Prades escribió en catalán Fray Francisco Ximénez; D. Alonso de Cartagena escribió también por aquel tiempo y con el propio intento el *Libro de las mujeres ilustres*, que fue tan alabado como bien recibido, y el mismo origen que esta obra tiene debe reconocerse en las que con los títulos de *Alabanzas de la virginidad* y *Vergel de nobles doncellas*, escribió el docto profesor de la Universidad de Salamanca, D. Martín Alonso de Córdoba. Mas de todas las producciones de esta clase, las que mayor importancia tienen, para nuestro objeto al menos, son las tituladas *Triunpho de las Donas* y *Libro de las claras e virtuosas mujeres*, pues a la vez que se emplean en ellas distintas formas, ambas se hallan perfectamente colocadas dentro del grupo de las que hemos

calificado de histórico-recreativas.

La primera de dichas dos obras fue escrita por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón, de quien al tratar de la Novela nos hemos ocupado en la lección precedente, y consiste en una ficción alegórica a la manera de la escuela dantesca, encaminada a encomiar las virtudes de las mujeres. El autor se siente transportado a un bosque solitario en cuyo centro halla una fuente y un aliso. Al esparcir su ánimo y recordar las autoridades más ofensivas al honor de las mujeres, oye una voz que surge del murmurio de la fuente y que después de felicitarle por los nobles sentimientos que abriga, se dedica a ensalzar las virtudes de aquéllas, superiores a las de los hombres por «cincuenta razones». Según la visión que habla al poeta, la mujer, formada dentro del Paraíso, se parece a la figura angélica, teniendo por tanto oculta divinidad: su belleza la hace amar los preciosos vestidos, siendo en ella propio lo que es reprehensible en el hombre, al cual vence de continuo en amor, castidad, fortaleza, continencia, generosidad, piedad y discreción: todos la engañan, vilipendian y difaman, y sólo en oprimirla ha pensado el hombre. De este modo se continúa el panegírico de las mujeres, sin olvidar a las célebres, y termina con el elogio de la reina de Castilla, que es «la más digna, virtuosa y noble de las vivientes». Maravillado Rodríguez del Padrón de lo que acababa de oír, pregunta a aquella voz misteriosa quién es y cómo podría salvarla de la prisión en que se encuentra: la oculta beldad dícele que es la ninfa Cordiama, esposa de Aliso, el cual, creyéndola perdida, se dio muerte en aquel mismo lugar, y quedó luego convertido en árbol, como Cordiama en fuente que fecunda sus raíces. A ruego de la ninfa el poeta riega el aliso; más una voz dolorida que sale del tronco manifiesta que no tiene Aliso consuelo, con lo cual Juan Rodríguez se retira lamentando la triste suerte de los dos amantes. Tal es en brevísimo compendio el argumento del Triunfo de las Donas. Está dedicado este libro peregrino a la reina Doña María y sírvele de complemento la Cadira del Honor, tratado que ha sido considerado como distinto del Triunfo, y que también participa de la forma alegórica, teniendo por objeto la nobleza considerada en el hombre y en el blasón.

A la escuela didáctica corresponde la otra obra que hemos mencionado con el nombre de Libro de las claras e virtuosas mujeres. Escribiola el famoso Condestable Don Álvaro de Luna, con el intento también de defender al bello sexo, del cual se declaró diligentísimo e inteligente abogado. Preceden a su libro cinco preámbulos, según era uso en aquel tiempo, en los que deja asentado el principio de que la mujer es susceptible de tan nobles sentimientos y elevadas ideas como el hombre, de lo cual deduce la injusticia de los que la maltratan, exponiendo así la razón que le movía a tomar la pluma, que no es otra que la de combatir «la non sabia nin onesta osadía de los que contra la generación de las mujeres avían querido decir o escribir, queriendo amenguar sus claras virtudes». Divídese la obra de D. Álvaro en tres libros: el primero trata de las mujeres de la Biblia, el segundo de las gentílicas, y el tercero de las más celebradas de la cristiandad, omitiendo «el loor de las claras e virtuosas mujeres..., cuya vida gloriosamente avía resplandecido dentro de los términos de nuestras Españas» por razones dignas de respeto. Con gran copia y alarde de erudición desempeña D. Álvaro su cometido, y así en la predilección con

que acude a las fuentes de la antigüedad clásica a beber su doctrina y en el carácter moral y político de ésta, como en la mayor preferencia que da a las heroínas de la antigüedad, principalmente a las romanas, sobre las de la Biblia, muestra el Condestable su predilección por la escuela didáctica que de todo punto sigue en su libro, el cual se halla escrito en lenguaje fácil, suelto y hasta elegante, aunque no tanto como hubiera sido sino estuviese tan recargado de erudición.

Como se ve, los libros histórico-recreativos de que dejamos hecha mención tienen por fundamento la moral, por lo que les cuadra también el calificativo de morales. Mas teniendo por base la historia, en cuanto a la mujer se refiere, y escritos a la vez en forma amena con el fin de deleitar, dejamos aquel calificativo para los que, como el del Arcipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo (antes citado en esta lección), están puestos en forma más didáctica y hechos con el sólo propósito de corregir las costumbres. En efecto, consideración de obra moral merece la que con el título de Reprobación del amor mundano escribió en 1438 Alfonso Martínez de Toledo, movido de la generosa y alta aspiración de poner algún correctivo a la corrupción de las costumbres, que tanto cundía en aquel tiempo. Esta obra que mencionamos aquí para completar el estudio de los libros que tratan de mujeres, se divide en cuatro partes. «En la primera (dice el autor) hablaré de reprobación de loco amor. Et en la segunda diré de las condiciones algún tanto de las viciosas mujeres. Et en la tercera proseguirán las complisiones de los ombres, quáles son et qué virtud tienen para amar et ser amados. Et en la quarta concluiré reprobando la común manera de hablar de los fados, ventura, fortuna, sygnos et planetas, reprobada por la Santa Madre Iglesia». Mas este libro debe en su totalidad ser considerado como una profunda y exagerada sátira de los vicios de las mujeres, de las cuales asegura el Arcipreste de Talavera que «son peores que diablos», por lo que no debe maravillar que las pinte con colores feos y abigarrados hasta el punto de hacerlas en extremo antipáticas. Mucho exageró en efecto Martínez de Toledo las faltas y vicios de las mujeres, sacando para ello a plaza circunstancias que no pudo hallar en el comercio ordinario del mundo y que, por lo tanto, debió conocer mediante el confesonario. El libro tuvo, sin embargo, gran interés de actualidad, quizá porque recordaba el Corvacho, título con que también fue designado. Revela en él nuestro Arcipreste un ingenio festivo, cáustico y picante, que trae a la memoria la sátira del de Hita, y por la forma que adopta recuerda los libros indo-orientales y los didácticos que de ellos provinieron, pues con frecuencia se encuentran en el de Alfonso Martínez los apólogos y cuentos propios de los libros de Calila et Dimna, de Sendeban y de sus imitaciones. La Reprobación del amor mundano, en que se pinta el carácter de la mujer con tintas negras y repugnantes y se justifican por ende las aseveraciones de Boccaccio, fue muy celebrada en su época y oscureció el brillo de los libros que se habían escrito en opuesto sentido, pues mientras que algunos de éstos, como el Triunfo de las Donas y el de Las virtuosas mujeres, no han sido dados a la estampa, el del Arcipreste de Talavera se ha visto reproducido en seis ediciones diferentes, desde 1498 en que se hizo la primera, hasta 1547 en que se publicó la última.

Y ya que las obras que durante el curso de esta lección hemos

nombrado se apoyan en la moral y en la historia, no estará demás que antes de proseguir con los libros recreativos digamos algo, aunque no sea más que mencionarlos, de otros varios que a causa de reconocer por base la filosofía moral no dejan de ser interesantes y requieren que se les dé cabida en un estudio de la índole del presente.

En este caso se encuentran, por ejemplo: el Libro de Casso et fortuna y los Tractados del dormir et despertar et del soñar y de las Especies de adivinanzas, escritos de orden de D. Juan II por Fray Lope de Barrientos, obispo de Cuenca; el Libro de las Paradoxas que dedicó a la reina Doña María el famosísimo Alfonso de Madrigal (el Tostado), obispo de Ávila, cuya fecundidad ha llegado a ser proverbial, y el Tractado del Amor et del Amicicia, del mismo autor; la Vida Beata, de Juan de Lucena, consejero y embajador de Juan II, a quien la dedicó, y en la cual, con erudición copiosa y gallardo estilo, trata de averiguar en cuál de las condiciones sociales se puede hallar la felicidad; el Diálogo e razonamiento de Pero Díaz de Toledo, que es un curioso tratado de filosofía moral; y la Floresta de los Philósofos del doctísimo Fernán Pérez de Guzmán, tantas veces citado por nosotros, en la cual este escritor insigne reúne copiosa colección de máximas y sentencias morales y políticas de los más afamados filósofos, historiadores, políticos y moralistas de la antigüedad. En todas estas obras, y en otras de igual índole que por entonces vieron la luz pública (como el Binario y los Castigos e documentos que un padre daba a sus hijas), domina un sentido filosófico-social, ya aparezcan revestidas de la forma didáctico-simbólica, o bien de la didáctica solamente.

Y no sólo los estudios filosóficos y morales se cultivan en este reinado, sino que también ven la luz en él obras de carácter meramente teológico y ascético. Entre las primeras, muchas de las cuales se deben a los judíos conversos, que se distinguieron en esta clase de estudios, deben citarse las que con sana doctrina y gran erudición de las Sagradas Escrituras escribió el converso Juan el Viejo con los títulos de Memorial de los Misterios de Christo y Declaración del Salmo LXXVII, tarea en la que le siguieron otros muchos ingenios (344). En cuanto a los libros ascéticos, que venían como a infundir aliento a la elocuencia religiosa, distinguéronse en escribirlos el ya repetido Alfonso de Cartagena, autor del Memorial de Virtudes (escrito primero en latín y vertido luego al castellano), y del celebrado Oracional de Fernán Pérez; Maestre Pedro Martín, cuyos Sermones en romance, como él los llamaba, consisten en cuatro disertaciones sobre los Vicios y Virtudes, el Padre nuestro, los Mandamientos de la Ley de Dios, las Obras de Misericordia y otros puntos de la doctrina cristiana; Fray López Fernández, autor de un libro muy notable que lleva por título: Espejo del Alma y de otro que se denomina Libro de las Tribulaciones; Fray Alonso de San Cristóbal, consumado teólogo que con el título de Vegecio Spiritual dio una versión del tratado De Re Militari, y algunos otros no tan importantes, entre los que deberían colocarse, si sus nombres no estuviesen ignorados, los que escribieron las obras anónimas que llevan estos títulos: Libro de los Siete Dones del Espíritu Santo, de los Enseñamientos del Corazón, del Estímulo de amor Divino y de Vicios e Virtudes.

Para terminar este estudio relativo a las manifestaciones de la Oratoria y la Didáctica durante el reinado de don Juan II, diremos algo

acerca del género epistolar, que ciertamente no había dejado de ser cultivado en España. Al Poema de Alexandre acompañan ya unas cartas que son tenidas como el primer ensayo literario que se hace en prosa castellana, y el Rey Sabio y D. Juan Manuel las escribieron muy interesantes, así como Ayala, D. Enrique de Aragón, D. Alfonso de Cartagena, Santillana, Fernán Pérez de Guzmán, Mossén Diego de Valera, el Bachiller Fernando de la Torre, Diego de Burgos y otros muchos (345).

Pero la primera colección de cartas que tiene verdadera importancia, es la que con el nombre de Centón Epistolario, se atribuye al médico de Juan II, Fernán Gómez de Cibdareal, y cuya legitimidad se ha puesto en duda, no sin alegar razones de peso, por autoridades en la materia. Pero aparte de esto, y del indudable valor histórico que tiene esta preciosa colección, su mérito principal consiste en las bellezas del lenguaje.

«Limpia, clara, nerviosa, elíptica y salpicada de vivos, pero naturales y agradabilísimos matices» es, en opinión del Sr. Amador de los Ríos, la frase del Centón Epistolario: «su dicción, continúa el mismo autor, casta, sencilla, ruda a veces, mas siempre pintoresca y graciosa, siempre gráfica y adecuada», le da una autoridad literaria digna de la mayor estima, y hace que el Centón sea considerado como un monumento lingüístico de inestimable valor (346).

En él, como en las demás cartas sueltas o colecciones de ellas a que acabamos de aludir, se muestra la prosa castellana ganando cada vez mas terreno, haciendo mayores progresos para constituirse en verdadero idioma nacional.

Lección XXIII.

La literatura catalana, aragonesa y navarra en la época de D. Juan II de Castilla. -Reinado de D. Alfonso V de Aragón: su importancia literaria. -Obras de este rey. -Influencia del mismo en el movimiento científico y literario de la época. -Grupos de ingenios que florecen en la corte de dicho monarca. -Poetas castellanos. -Id. aragoneses. -Id. catalanes: tendencia en favor del romance castellano. -Sumarias indicaciones acerca del movimiento literario en la corte de don Juan II de Navarra.

El impulso que en Castilla recibe la literatura durante el reinado de D. Juan II, se deja sentir en los demás Estados en que se hallaba dividida España, señaladamente en Aragón y Navarra, cuyos príncipes, no sólo tenían cierto género de relaciones con Castilla, sino que ejercían en este reino no escasa influencia, sobre todo, el rey de Aragón D. Alfonso V. Esta influencia, cuyo carácter era político, se trasmitía a los dominios de las ciencias y letras, no sólo en virtud de una ley ineludible, sino también por causa de la educación y las aficiones de los dos mencionados príncipes, en cuyos dominios, castellanos, aragoneses, navarros y catalanes vivían como confundidos, manteniendo muy estrechas relaciones, así por lo que a la política y a los intereses materiales concierne, como por lo que al comercio de las ideas respecta. De aquí el que las ciencias y las letras fuesen cultivadas en ambos reinos por ingenios catalanes, aragoneses, navarros y aun castellanos, pues que muchos de éstos siguieron a los infantes de Aragón y recibieron de ellos gran protección y no pocas

mercedes.

El movimiento de las letras era en Aragón y Navarra paralelo al de Castilla, como paralelos eran los reinados de Alfonso V de Aragón y Juan II de Navarra al de D. Juan II de Castilla (347).

Circunstancias especiales contribuyeron a que dicho movimiento se ostentase con más brillo en la corte de Alfonso V que en la de su hermano el príncipe de Navarra. Esmeradamente educado el monarca, que, cual su padre, se preciaba de amante de las ciencias y las letras y fue cultivador de la filosofía y las demás artes liberales; estimulado por el ejemplo de su primo el rey de Castilla, de cuyos próceres era muy querido; espléndido por naturaleza y habiendo alcanzado la fortuna de sentarse en el trono de Nápoles, lo cual fue causa de que se entablara un comercio de ideas más activo y más estrecho entre los ingenios de su corte y los de Italia, no era extraño que su reinado se distinguiera bajo el punto de vista científico y literario. Más dado este Príncipe al cultivo de las letras que el de Navarra, favorecíale otra circunstancia que contribuyó a dar mayor esplendor a su reinado, cual es la de que su reino, más independiente que el de su hermano, no recibía como éste, que desde fines del siglo XIII era considerado como una provincia francesa, la influencia de las letras galo-francas y acogía mejor la de la literatura castellana.

El hecho de la conquista de Nápoles, tan glorioso para Alfonso V, puso a este monarca en condiciones ventajosas para mostrar sus aficiones científicas y literarias y para dar mayor impulso a los estudios, así religiosos y filosóficos como literarios. En todos ellos mostrose versado D. Alfonso (348), quien en la misma forma con que celebró su triunfo manifestó ya su adhesión a la escuela alegórico-dantesca (349), como en sus estudios históricos principalmente, y en la protección que dispensó a ciertas investigaciones literarias, puso de relieve su amor a la antigüedad clásica. De esta tendencia, que es la que más se señala en las aficiones literarias de D. Alfonso, da señales evidentes congregando en su corte de Nápoles a los sabios de mayor renombre en las de Roma y Florencia (350), y celebrando en su cámara y biblioteca academias y ejercicios, por el estilo de las justas literarias y científicas que tenían lugar en torno de su primo el rey de Castilla.

No se limitó Alfonso V a proteger los estudios y a desempeñar el papel de espléndido Mecenas, sino que dio el ejemplo escribiendo algunas obras, aunque en su mayor parte las compuso en latín, rindiendo con ello tributo a las letras clásicas, de las que fue decidido partidario y admirador entusiasta. Aunque no se haya transmitido a la posteridad documento alguno escrito en nuestra lengua por D. Alfonso, consta que éste acometió la empresa de traducir directamente al castellano las Epístolas de Séneca, autor a quien con mucha frecuencia se leía en el palacio del rey Magnánimo. Pero si no puede juzgarse a D. Alfonso como cultivador de la prosa castellana, puede apreciárselo en el manejo del idioma latino, en el que compuso algunas epístolas y oraciones, calificadas de excelentes en su tiempo, de las cuales se conservan algunas, siendo de notar, por su mérito, la oración que dirigió a su hijo con el propósito de excitarle a llevar la guerra contra los florentinos, y cuyo título es Oratio contra Florentinos. Además de dichas composiciones, en las cuales maneja con soltura D. Alfonso el idioma latino y siembra sana y fructuosa doctrina,

con gran copia de erudición clásica, escribió otra titulada *De Castri Stabilimento*, libro que es muy celebrado y debió componer el rey antes de perfeccionarse en el estudio de la lengua del Lacio.

Como era natural, la influencia del rey dio resultados favorables al movimiento científico y literario, a cuya cabeza se hallaba colocado Alfonso V, en cuya corte de Nápoles tenían representantes españoles todos los estudios y disciplinas (351). Muerto el rey, vuélvense a la Península aquellos ingenios, trayendo consigo el gusto por la literatura clásica, que cultivaron en el idioma latino, y aficionando cada vez más a la juventud estudiosa a consagrarse a ella (352), prosiguiendo así la obra y la dirección iniciadas por el Renacimiento, que cada vez se acentuaba más y daba mejores frutos en el suelo de España.

Escritas en latín las producciones de los ingenios a que nos hemos referido, no habremos de tratar de ellas aquí, limitándonos a indicar que el movimiento clásico que representan, sólo influye, por lo que a la literatura española respecta, en la poesía erudita y en los estudios históricos, sin que se manifieste en la poesía vulgar. Es también digno de notarse que la masa española, no obstante lo que de indicar acabamos, dejó oír por vez primera su acento en tierra extraña, haciendo alarde de patriotismo literario y rompiendo el concierto de los latinistas con los ecos de los diversos romances que se hablaban en la Península Ibérica, por lo cual debemos fijar ahora nuestra atención en los ingenios que florecen en la corte de Alfonso V, dentro de España, muchos de los cuales pasan después a Nápoles.

En tres grupos podemos clasificar dichos ingenios, atendiendo a su procedencia, pues ya hemos indicado que en la corte de Aragón se congregaron hombres de todas las partes de España: hubo en ella, y debemos distinguir, poetas castellanos, poetas aragoneses y poetas catalanes.

Digno de especial mención es, entre los del primer grupo, el caballero Lope de Estúñiga, hijo del mariscal Iñigo Ortiz de Estúñiga, y uno de los que tomaron parte en el Paso honroso con Suero de Quiñones, de quien era primo. Escribió versos, casi todos eróticos, siendo las más notables de sus composiciones el *dezir* que escribió esforzando a sí mismo estando preso y el que hizo sobre la cerca de Atienza, compuesto en 1446: en el primero de estos *dezires* recuerda las enseñanzas de la moral y la filosofía, respecto de lo cual se contradice en el segundo. Como una de sus mejores producciones de carácter erótico se cita la canción en que da estrenas en un año nuevo a seis damas. Gonzalo de Quadros, que se señaló ya en el torneo celebrado en Madrid el año de 1419, hiriendo en la frente a D. Álvaro de Luna, de quien fue enemigo, siguió como Estúñiga la manera provenzal, como D. Diego de Sandoval, que merece citarse. También lo merece Diego del Castillo, de quien se ha sospechado ser el mismo que escribió la *Crónica* de Enrique VI, y que al seguir con éxito el estilo provenzal con metrificacón suelta, fluida y graciosa, figura también entre los partidarios de la escuela alegórica, según de ello dan testimonio sus composiciones tituladas *Vergel del Pensamiento* y *Visión sobre la muerte del rey D. Alfonso*, que es en la que más se asocia a la forma dantesca al seguir, como lo hizo, las huellas de Santillana, en su *Comedieta de Ponza*. Juan de Tapia y Juan de Andújar, el primero poeta cortesano, y algo aficionado a la forma alegórica el segundo, escribiendo

éste lohores, así a las damas de Italia como a D. Alfonso, y aquél lo mismo obras amorosas que políticas, merecen figurar en el catálogo de los ingenios castellanos que ilustraron la corte de D. Alfonso V de Aragón: ambos dieron pruebas del deseo que sentían de manifestarse versados en la erudición clásica, lo que también puede decirse respecto de Castillo (353).

Y aunque puede asegurarse lo propio respecto de los poetas aragoneses que constituyen el segundo de los grupos en que hemos clasificado los ingenios que brillan en la corte del citado monarca, es lo cierto que en sus obras no se hallan tantos recuerdos e imitaciones del arte clásico y que domina entre ellos la manera provenzal. Testimonio de ello nos da Mossén Juan de Moncayo, uno de los próceres de aquella corte, y que aunque no hacía el oficio de trovador, se distingue por las canciones y dezires que escribió en los ratos de ocio, lo cual puede afirmarse casi en los mismos términos, del caballero Johan de Sessé. No menos distinguido que estos dos próceres fue Mossén Hugo de Urries, sobrino del Obispo de Huesca que llevó su mismo nombre, y cuyas composiciones, todas amorosas, consisten en canciones, coplas y dezires. Dejando a un lado otros trovadores de menos importancia entre los pertenecientes a las clases elevadas (354), nos fijaremos en uno de condición más humilde, en Pedro de Santa Fe, que fue muy diestro en el cultivo de la gaya sciencia, siendo digno de llamar la atención, entre sus composiciones, el diálogo entre el rey de Aragón y su esposa doña María, y debiendo observarse que Santa Fe viene a ser como la personificación de los trovadores erudito-populares de la corte de D. Alfonso V.

Para completar el cuadro de los poetas que florecen en dicha corte, fáltanos tratar de los del tercer grupo o sea de los catalanes. Merece entre ellos especial mención el caballero Mossén Jaime Roig que fue muy amante del estudio y escribió un libro a semejanza del Tratado de las diversas Virtudes de Fernán Pérez de Guzmán, poniéndole por título Libre de Consells y censurando en él la soltura de las costumbres, lo cual le hizo que llegara hasta el empleo de la verdadera sátira. Renombre de trovadores merecen el mallorquín Jaume de Aulesa y Mossén Leonardo dez Sors, quienes, compitiendo con los más afamados trovadores en los consistorios del gay saber, fueron laureados, el primero por una larga composición erótica escrita en versos de once sílabas, y el segundo por un canto denominado Triumphes de Nostre Dona. Entre los poetas de actualidad, llamados así por fijarse en los hechos contemporáneos, debe citarse Mossén Francesch Farrer, que escribió entre las composiciones de este género la que tituló Romanc dels actas e cosas que l'armada del gran Soldá ffeu en Rodas (1444), y la que consagró a llorar la pérdida de Constantinopla (1453), que sin duda es la más notable de las que escribió de esta clase. No por esto se olvidó Farrer de la poesía erótica, a que tan dada era la musa catalana, según puede observarse en la composición que escribió con el título de Conort, que es la más conocida de cuantas salieron de su pluma, y en la que, al llorar la ingratitud de su amada, rinde culto, mediante una especie de visión, a la forma alegórica. El mismo camino, por lo que respecta a la clase de composiciones que representa esta que acabamos de citar, siguió Mossén Pere Torrellas, trovador celebrado por sus complantes, sparzas y lahors, en su Desconort, escrito en

contraposición al Conort de Farrer, empleando esa manera de ficciones representadas en la forma alegórica de la Divina Comedia. Distinguióse además Torrellas por haber escrito algunas composiciones, tal como el Dezir que tituló Condición de las donas, en lengua castellana, siendo uno de los primeros catalanes que se emplearon en el cultivo del romance castellano, y por lo tanto, de los primeros también que emprenden el camino que había de conducir a la unión que debía dar por resultado la fusión de los parnasos castellano y catalán. Entre los que siguieron a Torrellas en esta dirección, merece ser citado Mosén Juan Ribellas que escribió algunos dezires en castellano, como el muy gracioso que dirigió a Villalpando.

De las composiciones que citamos en los párrafos precedentes, y sobre todo de lo que acabamos de decir relativamente a los poetas catalanes que cultivan el romance de la España central, se deduce que la cultura castellana ejercía cada vez mayor predominio sobre las literaturas propias de los demás Estados en que a la sazón se hallaba dividida la Península Ibérica, hecho tanto más digno de tenerse en cuenta en el punto a que hemos llegado en este estudio, cuanto que nos acercamos al momento en que el predominio de la literatura cultivada en el habla de Castilla, ejerce una preponderancia que bien podría llamarse dominio absoluto.

En cuanto a Navarra, aunque (como ya hemos apuntado) se hallaba en condiciones algo diferentes a las de Aragón, no deja de encontrar en ella eco el movimiento literario que a la sazón tenía lugar en las demás partes de España. La influencia galo-franca, iniciada ya desde 1224, no impedía que se cultivara allí, no sólo la literatura, sino la lengua de Castilla durante el reinado de D. Juan II; y no obstante la boga que alcanzaban los cantos de los trovadores provenzales, favorecidos por lo generalizada que en Navarra estaba la lengua lemosina, penetró en aquel reino la influencia literaria de Castilla, siendo a la vez cultivado su romance.

Contribuyeron a este resultado la índole y las aficiones del monarca, que aunque más dispuesto para los azares de la guerra que para el cultivo de las letras, no dejaba de deleitarse con la lectura de las obras más aplaudidas de los eruditos, sobre todo, la Divina Comedia, ni de favorecer a los ingenios aragoneses, navarros y aun castellanos que a aquel cultivo se consagraban. A ruegos suyos vertió al romance castellano, según oportunamente hemos dicho, don Enrique de Aragón la Eneida de Virgilio y se hicieron otras traducciones de los más renombrados clásicos, y a la educación que proporcionó a su hijo D. Carlos se debe el renombre que el desgraciado príncipe ha alcanzado en la república de las letras y que le da un lugar distinguido entre los ingenios de su tiempo.

No obstante los contratiempos y desdichas con que tuvo que luchar el Príncipe de Viana (1421-1461), pasaba la vida entera, según su propia declaración, «siempre leyendo y escribiendo», siendo a la vez que poeta y orador, filósofo o historiador. En el primer concepto distinguióse por sus cartas y requestras poéticas, calificadas algunas de gallardas y tenidas todas por obras de ingenio, pues más que la ciencia brillaba en ellas la agudeza. Tradujo al romance vulgar las Ethicas de Aristóteles, dando muestras de erudición y de sus estudios clásicos, y no limitándose en este trabajo al mero oficio de traductor, pues alteró el plan de aquel libro y explicó los pasajes que, en su concepto, lo necesitaban. Con un

pensamiento verdaderamente trascendental, escribió una Epístola a todos los valientes letrados de España, exhortándolos para que acometiesen y dieran cima a la empresa de escribir una obra de moral universal. Su lamentación a la muerte del rey D. Alfonso, es una bella muestra de elocuencia, género literario en que se distinguió el Príncipe de Viana; como su Crónica de los reyes de Navarra es digna de mención, por el orden, la claridad, la división lógica y la solicitud con que el infortunado D. Carlos atiende en ella a la comprobación de los hechos que narra. Digna es de notarse aquí la declaración que una y otra vez hacía el tan ilustre cuanto desventurado Príncipe, de que era el romance castellano la lengua nativa, al emplearlo, como lo hizo, en sus obras, de cuyo modo contribuía a realizar el consorcio literario a que antes nos hemos referido.

El ejemplo dado por el Príncipe de Viana encontraba imitadores en el reino de su padre. Mientras que Francisco Vidal de Noya, maestro del príncipe D. Fernando, traducía de la lengua latina las obras de Salustio, que ya estaban vertidas a la castellana; Mossén Hugo de Urries (antes citado), embajador del rey D. Juan de Navarra, ponía «en el romance de nuestra Hyspaña» las historias de Valerio Máximo. Como cultivadores de la Historia en el romance aragonés-castellano, distinguieronse, además del citado Príncipe, los cronistas catalanes Mossén Pere Tomich y Mossén Gabriel Turell, y los aragoneses D. Pedro de Urrea, que escribió una interesante Relación de las inquietudes de Cataluña, ocasionadas por las desdichas del Príncipe de Viana; Luis Panzán, que recogió los principales hechos relativos al rey D. Fernando, electo en Caspe; Fray Lorenzo de Ayerbe, que escribió la Vida de D. Sancho Martínez de Leyva, y Diego Pablo de Casanate, a quien se debe la Crónica de la cibdat e Sancta iglesia de Tarazona. Entre los cultivadores de otros géneros didácticos, es muy digno de especial mención el castellano Alfonso de la Torre, que por haber abrazado la causa de D. Juan II de Navarra, debemos nombrar aquí. Poeta, erudito y afecto a la escuela alegórica, escribió, teniendo presente la Divina Comedia y el intento de hermanar la ciencia y el arte, un libro, que intituló Visión delectable, que vino a ser una creación artística del género dantesco, cuyo objeto final era exponer la «filosofía e las otras ciencias», y que fue recibido con gran aplauso. En el género oratorio que, como hemos visto, cultivó el Príncipe de Viana, distinguióse, entre otros caballeros de la corte, el mayordomo y consejero de D. Carlos, D. Fernando de Bolea y Galloz, cuyas oraciones y epístolas deben citarse.

Tal es el cuadro que en el período que estudiamos ofrece la literatura en Aragón y Navarra. Volvamos de nuevo la vista a Castilla, donde apresuradamente marchan nuestras letras a la unidad y mayor apogeo de la literatura española, unidad y apogeo que están contenidas en lo que se denomina siglo de oro.

Lección XXIV.

La literatura castellana en el reinado de D. Enrique IV. -Relaciones literarias entre Castilla y Portugal. -Escritores portugueses que cultivan la lengua castellana: el Infante D. Pedro y el Condestable de Portugal. -Poetas castellanos, imitadores de Mena y Santillana, en la corte de

Enrique IV: Pero Guillén de Segovia, Diego de Burgos y D. Gómez Manrique. -Jorge Manrique y sus célebres Coplas. -Juan Álvarez Gato. -La sátira política: Coplas del Provincial y de Mingo Revulgo: examen de estas últimas. -La Oratoria en el reinado de Enrique IV: predicadores célebres. -La Didáctica durante la misma época: crónicas de Diego Enríquez del Castillo y Alfonso de Palencia. -Cultivadores de la filosofía moral y de las doctrinas ascéticas: Alfonso de Toledo, Fray Juan López, Ruy Sánchez y doña Teresa de Cartagena. -Otros libros anónimos de este género.

Como en las demás partes de España había sucedido, se dejó sentir en Portugal el movimiento literario que hemos contemplado en el reinado de D. Juan II de Castilla. Las relaciones de este reino con Castilla, la semejanza del dialecto hablado en él con el de los gallegos, que tan cultivado fue, según oportunamente hemos notado, por ingenios castellanos de tan gran valía como el Rey Sabio y Santillana, fueron causa, no sólo de que se propagase a Portugal el movimiento literario a que nos referimos, sino de que por razón de la influencia que la España central ejercía en las demás regiones de la Península ibérica, varios ingenios portugueses cultivaran la lengua y la poesía castellanas.

Distinguiéronse en tal concepto el Infante D. Pedro, hijo del vencedor de Aljubarrota y el Condestable de Portugal, llamado también D. Pedro e hijo de aquél. El primero, que llevaba el título de Duque de Coimbra, fue uno de los hombres más ilustrados de su tiempo, lo cual debió no sólo al estudio, sino también a los muchos viajes que hizo por las cortes más celebradas de Europa y por algunas partes de África y Asia (355). Aun en los años en que empuñó las riendas del gobierno, se mostró muy aficionado a las letras, dispensando su protección a los que se consagraban al estudio de ellas. Impulsado por esta inclinación, se dedicó también al cultivo de la Poesía, y teniéndose por poeta, dirigió a los más afamados ingenios castellanos, en solicitud de su amistad literaria, delicados dezires y loores. Pero lo que más fama de poeta le ha dado y lo que más le asocia al movimiento literario de Castilla, son las Coplas que escribió en lengua castellana, con el título de Contempto del Mundo, compuestas de 1440 a 1446, y en las cuales sigue las huellas de la escuela didáctica de los Ayalas y Santa Marías, no obstante que había escrito, siguiendo la corriente de la época, poesías amorosas a la manera provenzal. Este renombrado poema, en el que se encuentran con frecuencia verdadera riqueza de dicción y no escaso color poético, ejerció en su época notable influencia, por lo que respecta al predominio de la literatura de Castilla, en Portugal, como la ejercieron las obras de D. Pedro el Condestable, hijo del Infante D. Pedro, y como él aficionado a las letras y cultivador de ellas, como de ello da testimonio, además de algunos hechos de su azarosa y breve vida, la Sátira de felice e infelice vida, que escribió siguiendo las inspiraciones del arte dantesco, pues que no es otra cosa que una visión de amores hecha sobre el patrón que ofrecían la Comedieta de Ponza, el Laberinto y otras producciones por el estilo; pero en esta misma composición, a que nos referimos, descubre también que, como su padre, era aficionado a la escuela lírico-provenzal.

El ejemplo dado por el Infante de Portugal y su hijo el Condestable D. Pedro, fue seguido por otros muchos poetas de aquel reino, que cultivaron la literatura y la lengua de Castilla, con no escaso éxito

(356). Mientras que de este modo se mostraban en Portugal los frutos debidos a los esfuerzos hechos en la primera mitad del siglo XV, por los ingenios españoles en Castilla, proseguíase también durante el reinado tan escandaloso y turbulento de Enrique IV, la obra comenzada en el de D. Juan II. Siguiendo las huellas de Mena y Santillana, brillan en la corte de D. Enrique IV poetas de no escaso mérito, que reflejan aquel gran movimiento poético a que acabamos de referirnos, y dan señales de vitalidad artística en medio de una decadencia moral y política de abultadas proporciones.

Uno de los poetas del reinado de Enrique IV que más muestra ser discípulo de Mena y Santillana, es Pero Guillén de Segovia, que mereció en su tiempo, a pesar de las vicisitudes que amargaron su vida, el título de gran trovador, y hoy es considerado como un buen poeta de la clase de los que antes de ahora hemos denominado erudito-populares. Sus principales producciones son los Salmos penitenciales, el Discurso a los que siguen su voluntad en qualquiera de los doce estados del mundo y los Dezires al Día del Juicio y a la Pobreza. Como su maestro Santillana, Pero Guillén se muestra conocedor y partidario de las tres escuelas que a la sazón se disputaban en Castilla el campo de la Poesía, y hace gala de la erudición clásica que tanto D. Iñigo como Mena ostentaron en sus composiciones: los Salmos constituyen en realidad un notable ensayo de la poesía sagrada, en el cual resplandecen ya la energía y alto sentimiento, que veremos luego brillar en las liras de Fray Luis de León y de Herrera.

Además coadyuvó Pero Guillén a poner término a ciertas obras de sus maestros, tales como el tratado de Los siete pecados mortales, de Juan de Mena.

También es digno de especial mención, como poeta del reinado a que corresponde Guillén de Segovia, Diego de Burgos, que se dedicó al cultivo de la forma alegórica. Protegido de D. Iñigo López de Mendoza, de quien fue secretario, pagole la protección de que le era deudor, escribiendo el poema que lleva por título el Triunfo del Marqués de Santillana, que es su mejor obra. Siguiendo las huellas marcadas en la Comedieta de Ponza, Diego de Burgos rinde tributo al arte alegórico, empleando la manera del Dante, el cual hace en el Triunfo el mismo papel que Virgilio en la Divina Comedia. La obra del discípulo y secretario del docto Santillana debe ser considerada como una de las más notables producciones de la segunda mitad del siglo XV.

Notable es también uno de los principales magnates del tiempo de Enrique IV, llamado D. Gómez Manrique, sobrino y discípulo del tantas veces citado Marqués de Santillana. La gran intervención que D. Gómez tuvo en los negocios públicos, fue causa de que viese correr su vida sembrada de peripecias, lo cual no obstó para que este hombre de Estado se distinguiese mucho como poeta. Militó en las tres escuelas de que ya tenemos conocimiento, pero sus composiciones principales son aquellas que corresponden a la llamada didáctica, a la que le llevaron, sin duda, las ocupaciones y circunstancias de su vida. En la Prosecución de los Vicios y Virtudes, en los Consejos a Diego Arias Dávila, en las Coplas al mal gobierno de Toledo y en el Regimiento de Príncipes, abundan las máximas y los pensamientos políticos, morales, religiosos y filosóficos que forman la esencia de la mencionada escuela y se encuentran rasgos enérgicos y profundos. Empero, si las citadas composiciones dieron a D. Gómez fama, no

se la dio escasa el poema A la muerte del Marqués de Santillana, en el cual se declaró partidario de la escuela dantesca, si bien sus obras de esta clase no tienen tanto mérito como las pertenecientes a la forma didáctica. Manejó Manrique con alguna destreza el arma de la sátira, y en todas sus composiciones se observa el aparato de erudición que, según hemos visto, ostentan las obras de todos los doctos de la época que nos ocupa.

Sobrino predilecto de D. Gómez fue Jorge Manrique, hijo del gran Maestro D. Rodrigo, último vástago de esta esclarecida familia, nacido en 1440 y muerto en 1479. Siguió como su tío las huellas de Mena y Santillana, empezando su carrera literaria con canciones y dezires a la manera provenzal, que dedicó a una dama de quien llegó a prendarse apasionadamente, y a quien más tarde tuvo por esposa: tal fue Doña Guiomar de Meneses. Ni sus trovas amorosas, ni otras poesías que, como la Profesión, la Escala y el Castillo de Amor, escribió adoptando la forma alegórica, le daban otro carácter que el de un poeta cortesano que en poco o nada se diferenciaba de los demás de aquella época. Mas la muerte de su ilustre padre ocurrida en 1476 impresionó profundamente, vino a despertar en él nuevos pensamientos, y arrancó a su lira aquellos acentos melancólicos y delicados de la admirable elegía conocida con el nombre de Coplas de Jorge Manrique, que escribió con un sentido altamente filosófico, moral y religioso, a la vez que derramaba por sus estancias dulce y consoladora melancolía (357). No sólo por el tierno y nobilísimo sentimiento que la inspira y por los pensamientos elevados en que abunda, es notable la delicada elegía que con justicia ha inmortalizado el nombre de Jorge Manrique: la naturalidad, gracia y ternura del lenguaje, la melancolía y aflicción que éste respira y la tersura y fluidez de la versificación, prendas son que dan a dichas Coplas un valor inestimable, como puede juzgarse por las siguientes estancias que de ellas trascribimos:

Recuerde el alma adormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.
Cuán presto se va el placer
cómo después de acordado
da dolor;
cómo a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.
... ..
Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir.

De no tanto mérito como éste, por más que obtuviera los mismos aplausos que él, fue Juan Álvarez Gato, de ilustre cuna al decir de algunos, y de humilde condición según los que le hacen ser hijo de un recuero de Madrid, aunque elevado luego a la nobleza en virtud de sus esfuerzos propios y merecimientos. Los que le suponen hijo del recuero, cuentan que jamás hizo bien a su pobre padre, a quien miraba con desprecio, por lo que el rey le mandó echar de la corte; pero todos están conformes en asegurar que gozó de gran estima en las cortes de D. Enrique IV y de los reyes Católicos, y que fue muy considerado como poeta, entre los primeros ingenios de aquella época, hasta el punto de que D. Gómez Manrique dijera de él que hablaba perlas y plata. Sus composiciones pueden dividirse en dos grupos: al primero corresponden las que escribió en su juventud y son las poesías amorosas y las preguntas y respuestas a varios ingenios, y al segundo las obras que compuso en los últimos años de su vida, cuando arrepentido de sus extravíos juveniles se recogió al asilo de la religión: son éstas, pues, de carácter religioso y como prosecución del ensayo hecho en este género por Pero Guillén de Segovia. En las amorosas se retrata el verdadero poeta cortesano de aquella época y aparece adornado de buenas dotes poéticas, tales como la facilidad y la elegancia de la frase, la sencillez del estilo y la soltura con que supo manejar las formas métricas, condiciones que ciertamente no vemos brillar tanto en sus poesías sagradas, las cuales tienen siempre por fundamento alguna canción amorosa o algún estribillo popular de la misma índole: en uno y en otro concepto, como trovador erótico y como vate sagrado, escasearon en Álvarez Gato la sinceridad del sentimiento y la verdad de la inspiración; pero cobran animación sus versos y se eleva mucho como poeta cuando al llorar la triste situación de Castilla, aparece siguiendo las huellas de López de Ayala, Pérez de Guzmán y otros de los que sobresalieron en el empleo de la forma didáctica.

Las especiales circunstancias que concurrían en el reinado de Enrique IV y sobre todo en la corte depravada de éste, dieron ocasión a que la sátira, que ya hemos visto nacer y desenvolverse en nuestra literatura, se manifestase con gran energía en dicho reinado, tomando un carácter señaladamente político, puesto que era una especie de protesta del sentimiento nacional contra los desmanes y desaciertos de la nobleza y los gobernantes.

Manifiéstase esta protesta en los citados Pero Guillén de Segovia, D. Gómez Manrique y el mismo Álvarez Gato; pero en donde mejor la vemos reflejada es en las composiciones que llevan por título: las Coplas del Provincial y las de Mingo Revulgo. Las primeras, que fueron motejadas por el último de dichos poetas, por creerlas ofensivas a la decencia, son efectivamente obscenas y demasiado sueltas; abundan en chistes y están escritas con buenas formas artísticas (358).

Más aplaudidas fueron las Coplas de Mingo Revulgo que, como queda indicado, constituyen una ingeniosa y amarga censura, una sátira despiadada de la corte de Enrique IV (de Juan II, en opinión de algunos). Consisten en un diálogo del género pastoril, en una égloga satírica, escrita con libertad y bastante energía. Su forma es alegórica y sus personajes o interlocutores son dos; el pueblo castellano personificado en Mingo Revulgo (nombre corrompido de Domingo Vulgo) y un profeta o adivino

que representa a la nobleza y se llama Gil Arribato, es decir, el que está arriba o elevado. Ambos figuran ser pastores, y so pretexto de tratar del abandonado rebaño, trazan un cuadro asaz picante, sombrío y verdadero del estado en que se hallaba la nación entera, presa de hambrientos lobos. Comienza el Diálogo con la exclamación de Arribato, que viendo venir un domingo por la mañana a Mingo Revulgo mal vestido y cabizbajo, le pregunta por qué se halla en tal estado.

Respóndele Mingo Revulgo «que padecía infortunio, porque el mayoral del alto, dejada la guarda del ganado, se iba tras sus deleites y apetitos» y porque se hallaban enloquecidas de hambre las cuatro perras que custodiaban el rebaño, las cuales eran representación de las virtudes cardinales que tan esquivas se mostraban a la sazón en Castilla, y tan escarnecidas eran en la corte. Con este motivo se entabla entre los interlocutores un diálogo animadísimo en el que rebosa una sátira incisiva y mordaz contra el gobierno, contra el carácter bajo del monarca, su flojedad y descuido y su escandalosa pasión por una portuguesa, según puede verse por la siguiente muestra. Dice Mingo Revulgo:

Sabes?... sabes?... El modorro

allá, donde se anda a grillos,
burlan de él los mozalvillos
que andan con él en el corro.
Ármanle mil guadramañas:
uno l' pela las pestañas,
otro l' pela los cabellos...
así se pierde tras ellos,
metido por las cabañas!
Uno le quiebra el cayado;
otro le toma el zurrón;
otro l' quita el zamarrón...
y él tras ellos desbabado!!...
E aun él... ¡torpe majadero!...
que se precia de certero,
fasta aquella zagaleja,
la de Nava Lusiteja,
lo ha traído al retortero.

La soldada que le damos
e aun el pan de los mastines
cómeselo con ruines;
¡guay de nos, que lo pagamos!

Semejante alusión al monarca y las pinturas más mordaces aún que en el Diálogo se hacen de la ambición y codicia de los prelados y magnates que revolvían el reino, fueron sin duda la causa de que el autor callara su nombre, en lo cual hizo más que supo y obró como prudente, si bien ha dado lugar con semejante silencio a que no pueda decirse quién es el verdadero autor, si Juan de Mena, Hernando del Pulgar o Rodrigo de Cota el Viejo; a este último es a quien con más insistencia se le atribuye (359).

Las Coplas de Mingo Revulgo concluyen con un encomio de los placeres y satisfacciones que se hallan en una honrada medianía. Constan de 32 estancias de nueve versos cada una, escritas, a lo que parece más

demostrado, por el año de 1464. Su carácter erudito es evidente y no carecen de bellezas literarias (360).

A la vez que el cultivo de la Poesía, prosiguióse en el reinado que nos ocupa el de la Oratoria en su manifestación religiosa.

En efecto, la elocuencia sagrada contó en dicho reinado entre sus cultivadores a Fray Alfonso de Espina, muy nombrado y aplaudido por sus sermones; D. Francisco de Toledo, obispo de Coria, que fue muy estimado en el mismo concepto; Fray Alonso de Oropesa, que ganó reputación de buen predicador y fue general de la Orden de Jerónimos (361) y Juan González del Castillo, cuya palabra tuvo mucho prestigio entre las clases populares y fue excelente predicador, según afirma el P. Mariana. No se han transmitido a nuestros días los sermones de estos predicadores, por lo que, en realidad, no se puede juzgar con acierto del estado de la elocuencia religiosa durante los días de Enrique IV.

El estado moral y político de la época que nos ocupa se refleja vivamente en los estudios históricos de aquel reinado. Las crónicas que entonces se escribieron eran, como la poesía, cortesanas y representando una u otra de las dos banderías que a la sazón agitaban al país y producían disturbios sin cuento, eran también generalmente por todo extremo parciales.

Dos fueron los cronistas que más se distinguieron en el reinado que nos ocupa, representante cada cual de una de las dos parcialidades indicadas. Estos cronistas, que nacieron en tiempos de D. Juan II se educaron bajo la dirección de los ilustres varones que florecieron en la corte de este monarca, son: Diego Enríquez del Castillo, natural de Segovia, que fue adicto al rey legítimo, a quien sirvió como criado y capellán, y Alonso de Palencia, partidario del intruso Infante D. Alonso, competidor de D. Enrique. Castillo se muestra en su Crónica de D. Enrique imparcial, muy mirado en sacar a plaza aquellas miserias que pueden permanecer ocultas, y deseoso de producir con su relato y apreciaciones alguna enseñanza provechosa. Su lenguaje es gallardo y pintoresco, pero no por eso se halla exento de afectación, nacida muchas veces del prurito de exhibirse y de hacer hablar a los personajes, con lo que se muestra harto declamador. Aparte de la imparcialidad, las mismas dotes se revelan en la llamada Crónica de Alonso de Palencia, sino es que la frase aparece en ésta más afectada que en aquella: ambos escritores no olvidan en sus obras los modelos que les ofrece la antigüedad clásica, si bien Castillo se muestra en este punto más decidido que Palencia (362).

Además de los citados, hubo en el reinado de Enrique IV otros escritores que compusieron libros de carácter histórico. Deben citarse entre ellos Alfonso de Toledo, que escribió un compendio con el título de Espejo de las Istorias; Pedro de Escavias, que fue alcalde mayor de Andújar, y conocido como trovador e hizo una especie de compilación de historias de los reyes de la península, bajo el nombre de Repertorio de Príncipes de España; y el autor, no conocido con certeza, de la Crónica del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo, que es la mejor de las crónicas personales que se escribieron en este reinado (363).

Por lo que toca a otros ramos de la Didáctica, no dejaron de escribirse libros, aunque no en abundancia, durante el referido reinado. Además del citado Alfonso de Toledo, que escribió uno titulado

Invencionario (364), florecieron algunos otros autores de filosofía moral, tales como Fray Juan López, que desde 1462 se distinguió por la Respuesta o refutación que dio de la Suma de los principales mandamientos e vedamientos de la ley e Cuna, escrita por el alcaquí mayor de la aljama de Segovia Ice Gebir, y que después dio a luz las obras tituladas Clarísimo sol de Justicia y Libro de la Casta Niña, que es una especie de tratado de moral práctica; Ruy Sánchez, arcediano de Treviño en 1470, que con el título de Suma de la política escribió acerca del modo como deben ser fundadas y edificadas las ciudades y villas; y por último, y sobre todos, Doña Teresa de Cartagena, monja que pertenecía a la esclarecida familia que nos recuerda su apellido, y que escribió con el título de Arboleda de los Enfermos un libro místico de bastante mérito literario, y en el que a la vez que erudita, así en literatura religiosa como profana, sin olvidar a Bocaccio, se muestra adicta a la forma alegórica, que es la que emplea en su citada Arboleda, que gozó de estima entre los coetáneos de su autora, quienes la atribuyeron a otro ingenio, aserto que refutó doña Teresa.

Escribiéronse además en este reinado otros libros ascéticos y morales, bastante notables, como el titulado: Preparaciones para bien vivir e santamente morir, debido a un monje jerónimo de Talavera, y el Libro de avisos e sentencias que consiste en una colección de máximas morales y religiosas, por el estilo de los Proverbios de Santillana, y cuyo autor se ignora; aunque el Sr. Amador de los Ríos presume que pudiera ser obra del mismo que escribió la Flor de Virtudes, especie de catecismo moral y religioso, lleno de sentido práctico, y en el que se advierte copia de erudición clásica, así como notables méritos literarios.

Tal es el cuadro de nuestras letras en el reinado de Enrique IV. Si no tan brillante como en el anterior, osténtase la literatura con mayores bríos de lo que pudiera esperarse, dado el lastimoso estado de Castilla en aquel período; estado que hartamente se refleja en la continua y enérgica protesta que de la mayor parte de los escritores que nos han ocupado brota contra los escándalos y turbulencias de aquella época tristísima de nuestra historia.

Lección XXV.

La literatura española durante el reinado de los Reyes Católicos.

-Importancia general de este reinado. -Educación de los Reyes Católicos y su influjo en el desenvolvimiento intelectual de España. -Influencias literarias que más se determinan durante dicho reinado. -Traducciones e imitaciones clásicas. -Impulso que reciben las letras del creciente influjo del Renacimiento y direcciones con que éste se manifiesta en España. -Sus consecuencias respecto al Arte literario. -Causas que más contribuyen a su completo triunfo: nuestras relaciones con Italia, el triunfo de nuestra política, el descubrimiento de América, la aplicación de la brújula y la pólvora y la invención de la imprenta. -La Inquisición y la expulsión de los judíos. -Resumen.

Llegamos, por fin, al reinado de los Reyes Católicos, con el que al

abrirse una era de grandeza para la nación, la literatura castellana toma un gran vuelo, que preludia el próximo advenimiento de su siglo de oro. Al realizarse en aquel feliz reinado la unidad nacional, empieza también a fundarse la unidad de nuestra cultura, tras un trabajo largo y por demás laborioso, como el que en las lecciones precedentes hemos contemplado. La transformación que en la vida total de la nación se opera con la unión de las coronas de Castilla y Aragón, bajo el cetro de Fernando o Isabel, se deja sentir también en los dominios del Arte, en el que logran cabal desarrollo cuantos gérmenes de cultura y progreso hemos visto depositarse en su fecundo campo. La obra del Renacimiento y de otros hechos favorables al desenvolvimiento de las letras, va a recibir ahora impulso extraordinario con la elevación al solio de Alfonso X de la egregia Isabel, y la unión de ésta al heredero del trono de Alfonso V de Aragón. Verificada por dicho enlace la unión de los reinos de Castilla y de Aragón y asentada, mediante este hecho, la base de la unidad nacional, que luego se lleva a cabo, sometida a la autoridad de la monarquía la nobleza, tan turbulenta e inquieta durante los reinados anteriores; regularizadas la administración civil y de justicia y la hacienda, antes presa de menguada anarquía; y, en una palabra, reorganizada en todos conceptos la monarquía, todo lo cual constituía una empresa tan meritoria como difícil, natural era que los Reyes Católicos fijasen sus miradas en la vida intelectual de sus pueblos, y particularmente, de las personas que más de cerca les rodeaban, a lo cual debía servirles de estímulo el noble ejemplo de sus predecesores.

La educación que habían recibido ambos monarcas, que desde su primera juventud fueron iniciados en el estudio de la antigüedad clásica, al que se mostraron muy inclinados, era por otra parte un indicio favorable para las letras, cuyo cultivo no podía ser indiferente a Fernando e Isabel. Educado el primero por el célebre Maestro Francisco Vidal de Noya, docto en la lengua latina y en el conocimiento de las formas clásicas, y amante la segunda, por naturaleza, de las artes de la paz, lo que fue causa de que se consagrara al estudio de los libros clásicos, ambos príncipes se mostraron inclinados a favorecer las letras y a sus cultivadores, lo cual dio en breve sus naturales resultados, con tanto más motivo, cuanto que el ejemplo de los monarcas fue al punto seguido por los grandes de la corte. Pronto se vio ésta rodeada de una pléyade de ingenios, que al aumentar su lustre y proclamar los propósitos civilizadores de Fernando o Isabel, preludiaban el triunfo definitivo de las letras españolas. Queriendo ser la reina la primera en dar el ejemplo, trajo a su lado, para que le enseñara la gramática y las letras latinas, a la célebre profesora D. Beatriz Galendo (la Latina), poniendo más tarde al frente de la educación literaria de sus hijos, a los hermanos Alejandro y Antonio Geraldino, muy doctos en erudición clásica, y a D. Fray Diego Deza, célebre catedrático de la famosa universidad de Salamanca. Y una vez dada cima a la empresa de la conquista de Granada, llamó a su corte a los celebrados humanistas Pedro Mártir de Anglería y Lucio Marineo Sígulo, el primero de los cuales estableció escuela de letras humanas, primero en Valladolid y luego en Zaragoza, para mejor dar cima a la empresa de difundir los estudios clásicos entre los próceres españoles, empresa en la cual le ayudaba Marineo, y en la que obtuvo el fruto de contar entre sus discípulos a lo

más selecto de la nobleza (365), muchos de cuyos miembros aspiraron al ministerio de la enseñanza pública. Y para que el cuadro que presenta durante el reinado de Fernando e Isabel la inclinación al cultivo de las letras, fuese más completo, damas de las más distinguidas, se esforzaron también en seguir el ejemplo dado por la Reina. Al nombre ya citado de doña Beatriz de Galindo, apellidada por antonomasia la Latina, debe añadirse el de D^a. Lucia de Medrano, que en la universidad de Salamanca explicó los clásicos del siglo de Augusto; el de Doña Juana de Contreras, que con ésta siguió en latín una interesante correspondencia literaria; los de las hijas del Conde de Tendilla, Doña María de Pacheco y la Condesa de Monteagudo, de grande erudición clásica; el de Doña Isabel de Vergara, cultivadora de los clásicos griegos y latinos, y en fin, el de Doña Francisca de Nebrija, a quien más de una vez confiara su ilustre padre la cátedra de Retórica, que desempeñaba en la Universidad complutense.

De estas sumarias indicaciones se deduce, no sólo que la afición por el cultivo de las letras cundió y se desarrolló grandemente durante el reinado de los Reyes Católicos, sino además que las influencias de la antigüedad clásica son las que con mayor fuerza se dejan sentir en el período a que nos referimos, si bien lo hacen de un modo que pone de manifiesto el divorcio que iba a existir entre la literatura erudita de la época que ahora vamos a examinar y el arte erudito de la Edad Media. Traer al romance castellano las obras producidas por la antigüedad clásica, fue en esta Edad el trabajo de los que, como los Villenas y Cartagenas, se declararon partidarios del arte greco-latino; y semejante empresa fue proseguida con tesón en los primeros días de los Reyes Católicos. De ello son testimonio las traducciones de las Historias de Salustio, hechas por Francisco Vidal de Noya, maestro de D. Fernando; la de los Comentarios de Julio César, que dedicó al Príncipe D. Juan, Diego López de Toledo; las versiones que de Heliodoro, Boecio y Plauto, consagraban a varios magnates de la época, Vergara, Aguayo y López Villalobos; la que Diego de Cartagena hizo del Asno de Oro de Apuleyo; la traducción de algunas Sátiras de Juvenal, llevada a cabo por Pedro Fernández de Villegas, quien también vertió al castellano la Divina Comedia; las de las Bucólicas de Virgilio, debidas a Juan del Enzina, y otras muchas de esta clase, que fuera ocioso enumerar (366).

Mas no se detiene aquí este movimiento en favor de las letras clásicas, y en el que tan gran participación cupo a los Reyes Católicos.

No se trataba ya solamente de poseer las materias, con lo cual se habían contentado los doctos de siglos anteriores, sino que se anheló también poseer por completo las formas.

Así es que el idioma latino adquirió en Castilla una importancia extraordinaria, llegando a sobreponerse al nacional, que empezaron a tener en menos los doctos, precisamente cuando se enriquecía con elementos muy apreciables.

Así Antonio de Nebrija, respetable humanista, que tanto hizo por el idioma castellano (367), ponía en latín las historias de su tiempo, sin duda porque reputaba el idioma patrio «de pobre de palabras, que por ventura no podía representar todo lo que contiene el artificio del latín», con lo cual justificaba aquel «otro grandísimo impedimento» que se ocurrió al maestro Pero Ximénez de Préxamo, al escribir El Lucero de la

Vida cristiana, a saber: «el defecto de nuestra lengua castellana, en la qual por su imperfección no podemos bien declarar las cosas altas e sotiles, nin sus propiedades, assy como en la lengua latina, que es perfectísima».

Esta dirección que vamos señalando, dio por resultado que mientras fuera de España «pasaba por gentileza y galanía hablar castellano» nuestros doctos se ocupasen en imitar en lengua latina las obras clásicas.

El Renacimiento de las letras entraba, pues, en España en su período de apogeo. Y nótese, porque esto es de importancia, que al iluminar con sus resplandores el campo de nuestra literatura, marcaba a ésta dos grandes y fecundas direcciones: la que conducía al estudio e imitación del arte greco-latino, y la que llevaba a rendir un homenaje decidido al arte toscano. Acerca de estas dos tendencias con que aquí se manifestó el Renacimiento ya hemos hecho, en la Lección XX, las indicaciones oportunas.

El impulso dado por Antonio de Nebrija y Arias Barbosas (368) a los estudios de las humanidades y el justo crédito de que a la sazón gozaban las célebres Universidades de Salamanca y de Alcalá de Henares, contribuyó poderosamente a afianzar en nuestra patria el gusto por los estudios de la antigüedad clásica, juntamente con los orientales; pues a la vez que el renombrado Nebrija hacía extensivas sus inteligentes y provechosas investigaciones a la literatura hebraica, que tan hondas raíces había echado en España con la afición a los libros orientales, de que en otro lugar hemos tratado, la propagación de los estudios bíblicos, a que tan colosal monumento erigió con la publicación de la Biblia Políglota (1512 a 1517), el inmortal Cisneros, dio mayor importancia al arte oriental, de que tan bellos modelos nos dejaron los musulmanes y la raza judaica, que detrás de ellos y por un acto incalificable, fue expulsada de nuestra Península.

Tan feliz conjunto de circunstancias da por resultado, durante el reinado de Isabel y Fernando, el triunfo completo y por muchos conceptos sorprendente del Renacimiento. El arte greco-latino, el arte toscano y el arte oriental, predominando en él el elemento hebraico, toman decididamente asiento en la literatura castellana, y dejan entrever, ya en la época a que nos referimos, los triunfos que luego habían de proporcionar a los ingenios españoles. A poco que sobre este concertado y extraordinario movimiento se medite, no pueden menos de verse dibujadas en el horizonte del porvenir las diversas escuelas poéticas, que con sus vistosas galas artísticas y ostentando una rica variedad de formas, que no rompe, sin embargo, la unidad del sentimiento y genio nacionales, dieron más tarde motivo de gran regocijo a las musas castellanicas.

Con todo ello gana en galanura, en majestad, en sonoridad, en riqueza y en corrección de estilo el lenguaje castellano, el cual llega a un punto tan alto, que no siéndole posible sostenerse en él, decae al fin en la edad siguiente, convirtiéndose en conceptuoso, alambicado, hinchado y altisonante, hasta rayar en la extravagancia.

Nuestras frecuentes y estrechas relaciones con Italia, cuna del Renacimiento, contribuyen poderosamente al resultado que vamos notando y que en el reinado de Carlos V y en los de sus sucesores se hace más ostensible todavía. Ayudan también a él la definitiva constitución de nuestra nacionalidad y la gran preponderancia que adquiere la monarquía

española en el mundo mediante la nueva política y los triunfos y las conquistas de nuestras armas. El sentido y el espíritu que dominan en todas las manifestaciones de la inspiración y del saber en la patria de Virgilio desde que en ella se inicia el Renacimiento, son importados a nuestra Península del modo que queda indicado, durante el reinado de Fernando e Isabel.

Empero no es esto sólo. Aparte de la influencia que para las letras españolas pudiera tener el descubrimiento de la América, que abrió nuevas puertas a nuestro comercio, presentó ricos alicientes a nuestro carácter aventurero, y muy luego ofreció motivos en que emplearse a la inspiración española, aparte de esto y de lo que también pudieran influir las aplicaciones que en el mismo período a que nos referimos se dieron a la brújula y a la pólvora, un nuevo y maravilloso descubrimiento vino a dilatar la esfera de las letras y a contribuir de un modo eficacísimo al progreso de la cultura nacional, consiguiéndose mediante él que la semilla del Renacimiento se aclimatara y floreciese en España más pronto y diera frutos más abundantes y sazonados.

De sobra se comprende que nos referimos al invento de Guttemberg, que tanto y tan rápida y eficazmente ha contribuido a difundir por todo el mundo la luz de la civilización (369). Antes de que la imprenta fuese conocida eran escasos los manuscritos en que se encerraban los tesoros literarios, a cuya escasez hay que agregar lo difícil que era su adquisición, sobre todo para las clases poco acomodadas. Añádase a esto la imperfección y poca fidelidad de los manuscritos, debidos a pendolistas ignorantes o poco escrupulosos, y se comprenderá el eminentísimo servicio que Guttemberg ha prestado al mundo entero en general y a las letras en particular, con su nunca bien alabado invento. En 1468 entraron en nuestra Península las primeras prensas alemanas; y desde entonces Barcelona, Valencia, Zaragoza, Salamanca, Toledo, Zamora, Sevilla y otras poblaciones empezaron a cosechar, por el orden en que las dejamos enumeradas, los frutos de tan preciado y noble descubrimiento; siendo de admirar el crecidísimo número de obras que se dieron a la estampa en España durante los postreros años del siglo XV.

En medio de tantos hechos favorables para el desenvolvimiento de las letras españolas como tuvieron lugar en el floreciente reinado de Isabel I y Fernando IV, hay que registrar dos que le son contrarios, al menos en parte. El primero de ellos es el establecimiento del Tribunal de la Inquisición, planteado en España (1478) por los Reyes Católicos para conseguir la unidad política y religiosa de la nación. Muestra cuál sería el estado religioso de aquella época la supremacía omnipotente que en breve tiempo, y con aplauso del pueblo fanatizado, adquirió el Santo Oficio, muy principalmente sobre los dominios de la inteligencia, que tuvo prisionera, por largos años, en estrecha cárcel. Empezando por la persecución de los que eran acusados de judaizantes, continuó con la de los herejes y luteranos; convirtiéndose en institución política y en instrumento de los reyes, con lo cual invadió todos los terrenos, dejó sentir su poder en la esfera de las ideas e impuso al ingenio español la más cruel tiranía. «¿Qué es esto? ¿Dónde estamos? ¿Qué tiránica dominación es esta que tanto oprime los ingenios?» Así exclamaba el sabio Nebrija, quejándose de que en materias en que se podía hablar sin ofensa de la

piEDAD cristiana, no se le permitiese publicar, «ni aun pensar», lo que estaba viendo. Y tan fundada era la exclamación del célebre humanista, y tan cierto que el espíritu invasor, suspicaz y tiránico del Santo Oficio no reconoció límites, que hasta los varones de vida tan santa y costumbres tan austeras como Juan de Ávila, conocido por el Apóstol de Andalucía, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, y otros como el Arzobispo de Toledo Carranza, y Cazalla, el Capellán de Carlos V, se vieron molestados, perseguidos y hasta quemados por tan malhadado Tribunal (370). Con tan terrible persecución, con la censura previa establecida para todas las obras y con los índices expurgatorios, a donde fueron llevados los libros de nuestros más sabios y piadosos escritores, natural era que muchos talentos se alejasen por miedo o por escrúpulo de las investigaciones científicas y que se dejaran de cultivar por otros determinados conocimientos, todo lo cual influía en daño de las letras. Y gracias que el maravilloso invento de Guttemberg contrarrestó notablemente tan pernicioso influjo.

El otro hecho a que nos hemos referido es la expulsión del pueblo hebreo decretada también por los Reyes Católicos, para llegar al fin que se propusieron con el establecimiento de la Inquisición. Las letras y las ciencias eran deudoras en España de grandes beneficios a los judíos. El decreto de expulsión rompía todo comercio entre nuestro pueblo y la raza proscripta, con lo cual se privaba a la literatura española de una de las fuentes más abundantes y preciadas en que bebiera su inspiración durante la Edad Media. No deja, por lo tanto, de influir en sentido adverso en nuestras letras el suceso de que acabamos de tratar.

Tales son, pues, los hechos que mayor influencia ejercieron en el desenvolvimiento literario de Castilla durante el gobierno de los Reyes Católicos. Conviene dejarlos ahora indicados, porque si no fructifican completamente desde luego, se dejan, sin embargo, sentir, y son como las causas determinantes de la gran transformación que las letras sufren en los comienzos de la segunda época de nuestra historia literaria, y que si no se cumple por entero, empieza a realizarse en el reinado que nos ocupa, como podrá observarse en las dos lecciones siguientes, en donde veremos en qué consiste principalmente esa transformación que da por resultado ese brillante período denominado con razón siglo de oro de las letras españolas.

Lección XXVI.

La Poesía en el reinado de los Reyes Católicos. -Instrumento que emplean sus cultivadores y formas artísticas y escuelas que los mismos adoptan. -Principales poetas castellanos, aragoneses y catalanes que florecen en la corte de aquellos monarcas: Florencia Pinar, Fray Iñigo López de Mendoza, Juan del Enzina, D. Pedro Manuel de Urrea, D. Juan de Padilla (el Cartujano), Diego Guillén de Avila y otros. -Carácter de la Poesía en estos tiempos; tendencia de los eruditos a emplear las formas populares. -La novela en el reinado de los Reyes Católicos: creciente desarrollo de la caballeresca. -Tirante el Blanco y los Palmerines. Noticia de otros linajes de ficciones caballerescas. -Aparición de la novela de costumbres:

la Celestina. -Importancia y valor literario de esta producción.

La protección dispensada a las letras y sus cultivadores por Fernando V e Isabel I, según en la lección precedente hemos dicho, y el influjo que en el desenvolvimiento literario ejercieron los hechos que en la misma lección quedaron apuntados, fueron causa de que en el reinado de aquellos monarcas florecieran gran número de poetas de todas clases y de los que no pocos lograron merecido renombre en la república de las letras.

De notar es aquí una circunstancia, digna por todo extremo de consignarse por la importancia que reviste en lo tocante a la constitución de nuestra nacionalidad. A la vez que en las esferas de la política se realizaba la unidad de la nación con la unión de los tronos de Castilla y de Aragón, la Poesía coadyuvaba al mismo fin, por virtud de la misma causa, siendo cultivada por los más renombrados trovadores de Castilla y Aragón, de Cataluña y Navarra, en el romance castellano, y manifestándose en cuantos géneros literarios y formas artísticas llegaron al reinado que nos ocupa; dezires, requestras, esparzas, canciones, motes, glosas y villancicos, todo fue cultivado por la musa de aquellos poetas, que a la vez que en la escuela provenzal, aparecen filiados en la dantesca, en la didáctica y aun en la simbólica, es decir, en todas las que hemos visto antes de ahora brillar en el Parnaso de Castilla.

Muchos son, como queda dicho, los poetas que pulsan la lira en este feliz reinado, entre los cuales brillan muy distinguidas damas, tales como Doña Florencia Pinar, cuyo nombre no debe omitirse en un estudio como este. Pero habiéndonos de ocupar sólo de los poetas que mayor renombre alcanzaron (pues el abarcarlos todos sería por demás prolijo e impropio de este libro), empezaremos por Fray Iñigo López de Mendoza, perteneciente a la Orden Franciscana y pobre de condición, aunque, al parecer, de noble abolengo. Fue maltratado de sus contemporáneos, que lanzaron contra él mil acusaciones, llamándole lobo cubierto de pardo manto y escribió varias composiciones, entre las que merecen especial mención La Vida de Nuestro Señor Jhesu-Xpo, enriquecida con himnos, romances y villancicos de mérito, por punto general; el Dictado en vituperio de las malas mujeres y alabanza de las buenas, sátira que no carece de gracia y donaire, y el Dechado de la Reina doña Isabel, en el que da a esta princesa sabios y provechosos consejos. En todas las poesías que salieron de la pluma de Fray Iñigo, dio muestras de sus prendas morales y de poseer no vulgares conocimientos artísticos.

Como poeta erudito que aspiró al galardón de escritor didáctico y fue versado en letras clásicas, según lo revelan sus traducciones de las obras de la antigüedad latina, debe también citarse a Juan del Enzina (1468-1534), natural de Salamanca y muy estimado en la corte de los Reyes Católicos, así como en Roma, donde estuvo después de haber visitado la Tierra Santa, y de donde regresó al obtener el priorato de León. Si como escritor didáctico escribió el Arte de poesía castellana, como poeta apareció filiado a la escuela alegórica, según de ello dan testimonio su composición Triunfo de Amor, en la que sigue las huellas de Imperial, Mena y Santillana, así como las tituladas El Testamento de Amores, la Confesión de amores, la Justa de Amores y el Triunfo de la Fama y Glorias de Castilla, que sin duda es la producción más importante de cuantas escribió en dicho concepto, y cuyo objeto es narrar las preclaras hazañas de los

Reyes Católicos, desde que comenzaron a reinar hasta la toma de Granada. En esta obra, no sólo se presenta Juan del Enzina como filiado en la escuela alegórica, sino que a la vez aspira a dar razón del movimiento clásico que a la sazón se realizaba. Dio como ninguno este insigne poeta gracia y frescura a las canciones y villancicos que tanto se acercan a la poesía genuinamente popular, de que fue uno de los primeros y más preclaros representantes, según veremos al tratar del nacimiento de nuestro teatro, y se esforzó por dotar sus producciones de las formas tradicionales en el Parnaso español, con lo que venía como a afirmar su carácter de poeta erudito (371).

También merece ser citado D. Pedro Manuel de Urrea, nacido en 1486 y perteneciente a una ilustre y distinguida familia. Cultivador de las tres formas poéticas que ya conocemos, tiene composiciones de todas clases en su Cancionero, en el cual hallamos al lado de las coplas o canciones fáciles, y de los villancicos y de los motes, las Fiestas de Amor, la Sepultura de Amor, los Peligros del Mundo o la Égloga de Calisto e Melibea, que es un ensayo en el cual se revelan, según a su tiempo veremos, propósitos dramáticos. También tiene composiciones de carácter religioso, como las que dirige a un Crucifijo, A la Cruz y a la Virgen en el Calvario: escribió, además, unas coplas A las cinco letras de Nuestra Señora (María), e hizo una traducción del Stabat mater. Las obras de Urrea están escritas, por lo general, con naturalidad y desenfado, particularmente los romances, en los que se acerca a los cantores populares. Fue Urrea el primero, quizá, de todos los ingenios aragoneses que florecieron en el reinado que nos ocupa.

Por las breves indicaciones que preceden y otras que hemos hecho en algunas de las lecciones anteriores, ha podido observarse que el cultivo de la poesía religiosa ganaba cada vez más terreno entre los ingenios de Castilla, empezando como a preludiar el majestuoso y extraordinario vuelo que adquirió en tiempos de Fray Luis de León. Superiores a las composiciones de esta índole que llevamos mencionadas, son las que salieron de la pluma de D. Juan de Padilla, llamado El Cartujano, por haber sido monje en la Cartuja de Santa María de la Cueva, de Sevilla, en cuya capital nació por el año de 1468. Diose a conocer por su erudición al componer fábulas relativas a la antigüedad clásica, a pesar de lo cual debe ser tenido como poeta esencialmente dantesco, según puede verse en su poema titulado Los doce Triunfos de los Apóstoles, en el cual imita decididamente, y como ninguno lo había hecho hasta él, al ilustre cantor de Beatriz; bien es verdad que no se olvida de la tradición clásica, que refleja muchas veces en su obra, hasta el punto de imitar la Eneida. De este modo, mediante esta doble influencia de las letras latinas e italianas que se observa en el poema del Cartujano, patentízase el doble movimiento que, según en lugar oportuno dijimos, emprendió la literatura castellana con el renacimiento de las letras, iniciado en la patria del Dante. Distinguióse Juan de Padilla por su deseo de enriquecer el dialecto poético, deseo que caracteriza a la escuela sevillana, pues ya lo habían manifestado Imperial y otros de sus discípulos, y en el siguiente siglo lo puso muy de manifiesto Herrera, el divino. Otra de las producciones religiosas del Cartujano es la titulada El Retablo de la vida de Cristo, siendo muy de sentir que no haya llegado a nuestros días el Laberinto del

Duque de Cádiz, poema histórico impreso en 1493. El estilo de Juan de Padilla es, por lo general, fácil y vigoroso, y no se halla exento de lozanía.

Como filiado también a la escuela dantesca, es digno de mención Diego Guillén de Ávila, hijo de Pero, el de Segovia, autor de la *Gaya sciencia*, de quien tratamos en la lección XXIV. Fue trovador muy favorecido del arzobispo de Toledo, D. Alonso Carrillo, en cuyo palacio se crió, recibiendo esmerada educación literaria y abundantes distinciones en su carrera. Familiar del cardenal Ursino, obtuvo una canonjía en Palencia, que no se sabe llegase a desempeñar, pues que al entrar en siglo XVI continuaba en Roma al servicio de aquel príncipe de la Iglesia. Compuso un Panegírico en alabanza de doña Isabel, a la que se lo remitió en 1500: lo terminó el año anterior. Aunque la materia de esta obra es histórica, la forma literaria es dantesca, como la de *Los doce triunfos*, del Cartujano, distinguiéndose también como esta producción por la erudición clásica de que está sembrada. En su Loor a D. Alonso Carrillo, se mostró Guillén más imitador de la *Divina Comedia*, con la particularidad de tomarse en él al Dante como guía y maestro, a la manera que lo hicieron los autores del *Dezyr de las Siete Virtudes* y del *Triunfo del Marqués de Santillana*.

El trovador aragonés D. Juan Fernández de Heredia, muy estimado en la corte de Aragón y que como inclinado a la escuela de los provenzales, escribió canciones, glosas, esparzas y otras composiciones de este género, entre las que no debe olvidarse la titulada *Maldición* que hace a sí mismo; Hernando de Rivera, que más merece el título de fiel narrador y verdadero cronista que el de poeta, según lo denota el poema histórico que escribió en coplas sobre la guerra del reino de Granada; el converso Pedro de Cartagena, último hijo del tantas veces nombrado por nosotros, D. Pablo de Santa María, y que escribió un elogio de la Reina Católica; y los trovadores catalanes Mossén Crespi de Valdaura y Mossén Trillas, autores de la *Elegía* consagrada a plañir la muerte de la Reina doña Isabel, Reina d'España y de las dos Cecilias, son otros tantos ingenios de los, que entre muchos, más poetas merecen citarse, como pertenecientes al reinado de los Reyes Católicos (372).

La imitación, ora de las formas clásicas, bien de las dantescas, es una de las condiciones porque se distingue la Poesía en el período de que tratamos. Aun en las producciones de más sabor alegórico, hemos visto mostrarse con insistencia las manifestaciones de la erudición clásica con el sentido y la dirección de la escuela didáctica. Y mientras que la lengua castellana se extiende cada vez más por los dominios del arte español, sustituyendo en todas partes a los dialectos que se hablaban, la poesía erudita, como si también quisiera coadyuvar al movimiento de unidad que en nuestra nación se operaba, se acerca cada vez más a la popular, empleando sus formas, y preludiando el no lejano momento en que se verifica la fusión del arte popular y del erudito, tras el prolongado divorcio de la Edad media. Así es que mientras en la primera mitad del siglo XV el empleo de las formas genuinamente populares era tenido como exclusivo, patrimonio de gente baxa e de servil condición, al terminar el mismo siglo, los eruditos y cuantos próceres hacían gala de trovadores, se habían dado al cultivo de dichas formas, ya glosando los romances viejos, o bien escribiéndolos nuevos, de toda clase de asuntos, lo mismo

históricos, religiosos y caballerescos, que amorosos y de erudición clásica (373). Los poetas más renombrados y los de alcurnia más elevada, no se desdeñan de contarse entre los poetas ínfimos, como se llamaba a los populares en la corte de D. Juan II; antes bien, pugnaban por apoderarse de las formas consagradas de antiguo en los cantos populares, no obstante el imperio que ejercían y la boga que alcanzaban las formas clásicas.

La Novela, de la que hemos tratado en las lecciones XVII y XXI, sigue también desenvolviéndose en este período, en el cual aparece ya la novela de costumbres. Prosíguese, como es natural, el cultivo de la novela caballeresca, que merced a la invención de la imprenta y al renacimiento clásico, se había generalizado grandemente, y era cada vez más popular en España, donde desde que se dio a la estampa el Amadís de Gaula, se despertó de un modo prodigioso la afición a los libros caballerescos.

Refiriéndonos aquí a lo que en la lección XXI dijimos acerca de este linaje de ficciones, añadiremos que entre las que corresponden al reinado de los Reyes Católicos, las principales son las historias del Rey Canamor e del Infante Turrián, su hijo, del Infante Adramón, del Caballero Marsindo, hijo de Serpio Lucelio, príncipe de Constantinopla y, sobre todo, las más célebres y aplaudidas de Tirante el Blanco y Don Palmerín de Oliva, este último tronco, como el Amadís de Gaula, de numerosa dinastía de libros de Caballerías y de andantes caballeros.

La Historia de Tirante el Blanco, escrita, según algunos, en portugués y dada a luz en 1490, en lenguaje valenciano, del que se vertió al castellano en la primera mitad del siglo XVI, aparece publicada bajo los nombres de Mossén Johan Martorell y Mossén Martí Johan de Galba, habiéndose supuesto que fue vertida al portugués del inglés, y luego al valenciano, con lo cual se le despojaba del mérito de la originalidad. No es esta obra tan rica en ficciones, lides personales y aventuras extrañas, como las demás que hemos citado, sobre todo la del Infante Adramón y la del Caballero Marsindo; pero en cambio es la exposición de una fábula ordenada conforme a las leyes fundamentales del Arte, y donde reinan gran sobriedad, por lo que respecta a las absurdas invenciones de gigantes, encantos y descomunales batallas en que abundan los demás libros de esta índole. En Tirante el Blanco no hay verdaderamente nada de sobrenatural, nada que no pueda realizar un heroico caudillo; y si a esto se agrega la gravedad de la narración y del estilo, y lo agradable del lenguaje, se comprenderá porqué es uno de los libros de Caballerías aplaudido por Cervantes (374), y porqué en los tiempos modernos han declarado algunos críticos de importancia, que está exento de todo espíritu caballeresco.

De no menos fama gozaron los dos célebres libros relativos a los primeros Palmerines, el de Oliva y el de Inglaterra, dado a la estampa el primero en 1511 y en 1547 el segundo. Siendo ambos imitaciones muy bien hechas del Amadís de Gaula, asignóseles el mismo origen que a éste, llegando a atribuirse el de Oliva a una dama portuguesa, y el de Inglaterra a uno de los reyes de aquel país (375). Los autores de los dos Palmerines no respetaron ya la genealogía de los héroes caballerescos, tales como habían aparecido divididos en los dos ciclos, sino que mezclan ahora la sangre y unen los destinos de los caballeros de ambas ramas. Hay en el Palmerín de Inglaterra más aparato de ficciones andantescas que en el de Oliva, pero no siempre está expuesto y ordenado con la fortuna que

éste, al que aventaja, sin embargo, en el estilo y lenguaje, que es más fresco y corriente, conservando cierto sabor de antigüedad y distinguiéndose por la naturalidad y soltura en las descripciones y los diálogos; lo cual arrancó a Cervantes el elogio que formula, por boca del cura, al hacer el famoso escrutinio: «Esa palma de Inglaterra, dijo el cura, se guarde y se conserve como cosa única, y se haga para ella otra caja, como lo que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la disputó para guardar en ella las obras del poeta Homero».

Como el Amadís de Gaula, tuvieron los Palmerines una dilatada familia de descendientes. Además de las Sergas de Esplandián, en que se narra la historia del hijo de Amadís, se interpusieron entre el Palmerín de Oliva y el de Inglaterra las aventuras de Primaleón y Polendos, de Platir, y otros héroes caballerescos.

Además, y siguiendo el creciente gusto por esta clase de ficciones, escribiéronse y aun tradujéronse del francés muchos libros de Caballerías, verdaderamente independientes de las genealogías anteriores. Entre estos libros, son los más conocidos: Don Belianís de Grecia, Don Cirongilio de Tracia, el Caballero del Febo, Felixmarte de Hircania y otros por el estilo.

Y no se limitaban las traducciones a esta clase de novelas. Mientras que se traían a nuestro suelo los libros caballerescos, traducíanse al romance castellano otro linaje de producciones por el estilo de la patética historia de Euríalo y Lucrecia, escrita por Eneas Silvio, o como la Fiameta de Bocaccio y la Qüestión de Amor y otras en que se emplean las formas narrativas y descriptivas que ya aparecen en el Siervo libre de Amor y en la Cárcel de Amor, de que en la lección XXI tratamos. De este modo, partiendo de los libros de Caballerías, y tratándose luego de buscar en la vida real la antítesis de los mismos, llegose a constituir entre nosotros la novela de costumbres, que poco después había de ser cultivada por ingenios de tanta valía como Hurtado de Mendoza, Cervantes y Quevedo.

El primer ensayo que en esta dirección se hace corresponde al reinado de los Reyes Católicos y está representado por el libro, famosísimo en los anales de nuestra literatura, que lleva por título la Celestina o Tragicomedia de Calisto y Melibea, obra que ha sido considerada de diversos modos, si bien cuantos de ella han tratado convienen en asignarle lugar muy distinguido en la historia de la literatura española.

Opiniones distintas se han sustentado acerca de quien fue el verdadero autor de este famosísimo libro, atribuido por algunos al poeta Juan de Mena. Mas en el día se tiene ya por cosa averiguada que el plan fundamental y el primer acto (o parte) de los 21 en que se divide son debidos a Rodrigo de Cota el Viejo, y que los 20 actos restantes los escribió, aprovechando unas vacaciones de 15 días, el Bachiller Fernando de Rojas que según él mismo asegura, hubo a las manos en Salamanca el principio de la historia de Calisto y Melibea, lo que fue para él suerte muy grande y para las letras españolas un rico e inapreciable hallazgo, según ahora veremos.

Si ha habido diversidad de pareceres acerca de quien escribió la Celestina, también la ha habido y aún la hay respecto del género literario a que pertenece. Mientras que para unos la historia de Calisto y Melibea es sólo una novela, otros la tienen por una producción dramática. Los que

opinan de esta manera invocan en su apoyo el título de tragicomedia que la dio Fernando de Rojas y la forma dramática (diálogo) que en su desarrollo se emplea. Pero si se tiene en cuenta, como no puede menos de tenerse, que el nombre de tragicomedia, del mismo modo que el de comedia, se refería en aquella edad a la esencia de las obras, no a las formas artísticas y literarias, como puede verse por los ejemplos que nos ofrecen Dante en su epopeya de la Divina Comedia y nuestro Marqués de Santillana en el poema que titula Comedieta de Ponza; si recordamos que en muchas de las obras en prosa, particularmente en las manifestaciones didáctico-simbólicas, se emplea el diálogo, sin que por eso sean clasificadas como producciones dramáticas, y si, en fin, consideramos que ni el público, ni los medios teatrales entonces disponibles, hacían posible la representación de una obra que requería gran aparato escénico y cuyas dimensiones son extraordinarias, no podremos menos de decidirnos por la opinión de los que creen que los autores de la Celestina ni siquiera imaginaron que su obra pudiera ser representada. Por lo tanto, la historia de Calisto y Melibea debe ser considerada por nosotros nada más que como una novela dialogada, en cuyo concepto la ponemos en este lugar (376).

Para comprender mejor la importancia de la obra que nos ocupa, expongamos su argumento que, reducido a pocas palabras, es como sigue:

Calisto, mancebo joven, hermoso y rico, se enamora ciegamente de Melibea, doncella de extremada belleza, y no pudiéndola ver por estorbárselo los padres de ésta, se vale para conseguirlo de su criado Sempronio y de Celestina, vieja zurcidora de voluntades y maestra muy ducha en materia de conjuros y de filtros. Al cabo se introduce la vieja en casa de Melibea, la cual desecha primero, entre enojada y vacilante, la demanda que le hace Celestina, a la que después desea ver y manifiesta su amor por Calisto, al cual concede una entrevista para la media noche. Seguido de sus criados, acude el apuesto mancebo a la cita y después de concertar con la dama de sus amores la forma en que han de verse, se retira placentero a su casa. Sus dos criados, Sempronio y Parmeno, buscan a Celestina y exígenle parte de la ganancia, conforme a lo que tenían concertado; pero la vieja se niega pertinazmente, por lo que después de acalorada disputa la matan con escándalo en que interviene la justicia, que manda degollar en la plaza pública a los dos criados de Calisto. Sabe éste el suceso, cuyo relato le produce amarga pena; pero recordando los encantos de Melibea, acude presuroso a la cita que le tenía dada y cumple sus deseos con la incauta joven, mientras que algunos amigos de los degollados se preparan a vengar la muerte de éstos en los dos amantes. Mientras tanto Pleberio y Alisa, padres de Melibea, tratan y discurren acerca del casamiento de ésta, a quien juzgan inocente, lo cual es causa de que la joven seducida empieza a dolerse de su fragilidad y de su falta. Al fin los concertados se deciden a llevar a cabo sus designios de venganza a punto en que Calisto gozaba de los favores de Melibea, en el huerto de Pleberio. Oye Calisto el ruido y saliendo en defensa de su criado Sosia, cae de la escala al saltar el muro del huerto y queda muerto en el acto. Melibea, toda desolada, sube a la cámara y encontrando en ella a su padre y fingiendo padecer del corazón, ruégale que le traiga algunos instrumentos músicos: va el cariñoso padre a buscarlos, y mientras tanto la desventurada joven se encierra en una torre, desde la cual revela su

deshonra, arrojándose después desde ella ante la vista de Pleberio, que con lamentos de dolor profundo muestra a Alisa el cuerpo destrozado de su infortunada hija.

Tal es el argumento de esta peregrina obra, en la cual resplandecen dotes literarias de gran valor. La acción está llena de movimiento y de vida, y los caracteres de las personas que en la historia intervienen, han sido trazados con verdadera maestría. En lo que tiene la Celestina de original y subjetivo se descubre ya un verdadero pensamiento artístico; lo cual unido a la riqueza de sentimiento, a la brillantez y bello colorido de las descripciones y a la soltura y gracia del diálogo; que hace que el relato sea sabrosísimo, dan a la historia de Calisto y Melibea el lugar distinguido que tan justamente ocupa en nuestra literatura, y del cual no descenderá, por cierto, mientras exista nuestro hermoso idioma, pues el mérito de libro que nos ocupa estriba muy principalmente en el encanto del lenguaje castizo, fluido y armonioso con que está escrito, al punto de que representa un notable progreso en el habla castellana.

Aparte de alguna afectada erudición que no cuadra bien en boca de personajes como los que figuran en esta original historia, lo que hay en la Celestina de más reprehensible es la inmoralidad, el cinismo descarado que con frecuencia reina en los pensamientos y en el lenguaje, lo que le valió el anatema de los escritores ascéticos y moralistas y el ser colocada en el índice expurgatorio del Santo Oficio; pero el fin de los autores era bueno, como fue gallarda la manera de desarrollarlo, y esto proporcionó a la Celestina alabanzas de escritores tan respetables como Cervantes, quien en su Ingenioso Hidalgo la califica de este modo:

libro, en mi opinión , divi-
si ocultara más lo huma-

En los Orígenes de Mayans y Siscar se dice que «ningún libro castellano hay escrito en lenguaje más propio, natural y elegante que la Celestina; y Nebrija, Moratín y Lista la elogian sobremanera. Además de esto, la historia de Calisto y Melibea obtuvo en poco tiempo una popularidad inmensa: en el siglo siguiente se hicieron de ella más de treinta ediciones y muy en breve fue traducida al inglés, al holandés y al alemán, tres veces al francés y otras tantas al italiano, y últimamente al latín (377). También se hicieron de ella numerosas imitaciones. Ticknor la elogia mucho, y a pesar de colocarla en los orígenes de nuestro teatro dice que «es más bien una novela dramática que un verdadero drama», con cuya apreciación estamos de acuerdo, y por eso colocamos nosotros la Celestina en donde empieza el desarrollo del género novelesco español, teniéndola, como la tenemos, por el primer monumento de la novela española de costumbres y el tronco de esa familia de libros picarescos con que nuestros mejores ingenios del siglo XVI enriquecieron la historia de nuestras letras.

Lección XXVII.

La Oratoria y la Didáctica durante el reinado de los Reyes Católicos.

-Oratoria religiosa y profana. -Caracteres de la religiosa. -Sus

cultivadores: Fray Hernando de Talavera. -Cultivadores de la oratoria profana. -La Didáctica en este reinado: desarrollo que durante el mismo alcanza la Historia. -Cultivadores de las Crónicas y estudios generales: Mossén Diego de Valera, Diego Rodríguez de Almela y Alonso de Ávila. -Escritores de Crónicas contemporáneas: Micer Gonzalo de Santa María y el Bachiller Palma. -El Bachiller Andreas Bernáldez (el Cura de los Palacios) y Hernando del Pulgar, cronistas de los Reyes Católicos. -Otros cultivadores de los estudios históricos. -Escritores de filosofía moral y de política. -El género epistolar en este reinado: su importancia.

El movimiento literario que estamos bosquejando, alcanza también, durante el reinado de los Reyes Católicos, a la Oratoria y la Didáctica, que encuentran durante él muchos y valiosos cultivadores.

Por lo que a la Oratoria respecta, a lo que en la lección XXII dijimos, debemos añadir que, al paso que no desmerece de la del reinado de D. Juan II la religiosa, toma gran incremento la profana, que ya puede decirse que tiene verdadera importancia, no sólo por el mayor número de los ingenios que a su cultivo se consagran, sino también por la importancia de éstos y de los fines a que con ella se dirigen, fines que, por otra parte, revisten en el reinado que nos ocupa, una gran variedad. Mientras que los oradores religiosos prosiguen la tarea de defender y esclarecer el dogma y la moral de la Iglesia, los profanos se proponen por objetivo principal fines políticos y patrióticos, como el de persuadir a la princesa Isabel para que reciba por esposo al príncipe de Aragón, el de animar a los defensores de Alhama, el de ganar voluntades a los reyes, el de excitar a los procuradores del reino para que tratasen de poner coto a la anarquía que devoraba al Estado, y el de alentar al rey para que pusiese término a las empresas que había acometido. Si los oradores religiosos aparecen doctos y animosos, llenos de celo y haciendo gala de verdadera elocuencia, los profanos se nos presentan dignos, graves y respetuosos, y más que de vanos alardes retóricos, haciendo gala de su amor a la patria, a la que anhelaban ser útiles, sin que por esto deba entenderse que su oratoria fuese desaliñada e indigna de estima, bajo el punto de vista del Arte.

Concretándonos a los oradores religiosos, debemos señalar dos circunstancias, porque se distinguen sus oraciones: es la una la influencia clásica que en ellas se observa, como consecuencia general del movimiento que a la sazón seguían las letras en Castilla, y que en las lecciones XX y XXV hemos procurado fijar, y consiste la otra en el menosprecio que hacían de la lengua patria, prefiriendo la latina en la producción de aquellas oraciones. Ambas circunstancias, que caracterizan la oratoria religiosa del reinado cuya historia literaria bosquejamos, hallan su explicación, no sólo en el creciente influjo del Renacimiento, sino en la predilección que la reina mostraba por el idioma del Lacio, del que, como ya hemos visto en la última de las lecciones citadas, fue decidida y aun entusiasta partidaria.

Como más arriba hemos dicho, fueron muchos los cultivadores que tuvo la oratoria religiosa por los tiempos de que tratamos, habiéndolos entre ellos así castellanos como valencianos y catalanes (378). Merece entre todos ellos especial mención D. Fray Hernando de Talavera, que nació en la villa de este nombre, de padres humildes, por los años de 1428. Su

esmerada educación y su gran talento granjeáronle la fama de sabio entre sus contemporáneos y le atrajeron la estima de la Reina Isabel, quien le llevó a su lado, con frecuencia para escuchar sus consejos, que le fueron muy provechosos. Desempeñó Talavera cargos tan importantes como el de prior de Santa María del Prado, en Valladolid, visitador de la Orden de Jerónimos, a que perteneció, obispo de Ávila, y últimamente primer arzobispo de Granada. Ejerciendo este último cargo alcanzó fama de varón virtuoso y prudente, así como de celoso padre de la Iglesia, a la que más de una vez logró llevar en un día a que recibiesen el bautismo tres mil moriscos y judíos, sin que contra él se hubiese elevado queja alguna de seducción ni de violencia. Tan grandes resultados se debieron, tanto a sus obras (379), como a su palabra calificada de sencilla, clara y llana, pero insinuante, decisiva y dulcemente imperiosa, cualidades que naturalmente resplandecían en sus sermones, acerca de los cuales dice el autor de la Breve suma de la vida de Talavera, que «eran diferentes de los que hacen comúnmente otros: que muchos son ad pompam. Predicaua él de manera que aunque dezía cosas arduas e muy sotiles y de grandes misterios, la más symple vejezita del auditorio las entendería tan bien como el que más sabía; porque todo su yntento era la salud de las ánimas; y por eso siempre trataua de los vicios y enseñaua las virtudes; y por eso sus sermones parecían tan llanos, que algunos dezían que departía y no predicaba. Pero nunca le oyó letrado que no llevase alguna doctrina de las consejas que los nezios o maliciosos dezían que pedricaua». Después de este pasaje, en el que se compendia el juicio acerca de la oratoria de Talavera, sólo nos resta decir que estos sermones los escribía el docto prelado en lengua vulgar, para que pudiera ser aprovechada su doctrina por los que no pudieran oírlos, con lo cual se apartó de la tendencia general, que antes hemos señalado, de escribir en lengua latina las oraciones religiosas.

Entre los cultivadores de la oratoria profana, distínguese D. Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal de España, que ejerció gran influencia, así en los destinos del Estado como en nuestra cultura literaria. Su oratoria era enérgica, como lo prueba el discurso que pronunció en el consejo del rey D. Fernando, para disuadir al monarca de que concediese a D. Alfonso de Portugal las treguas que solicitaba en Zamora. También debe mencionarse en el mismo concepto a D. Alonso de Quintanilla, quien dirigiendo su voz a los procuradores del reino, movíalos a votar la institución de las Hermandades, en una memorable oración, tan razonada como enérgica y elocuente. Las mismas dotes brillan en la arenga (razonamiento) que D. Luis Portocarrero, distinguido también como trovador, dirigió a los defensores de Alhama, cuya custodia le estaba confiada, excitando su valor al hallarse esta plaza amenazada por las huestes del rey granadino. A estos nombres ilustres, que honran los fastos de la oratoria profana del reinado de Isabel I, pueden añadirse algunos otros, que no deben olvidarse, tales como los de don Gómez Manrique, que en otra lección anterior mencionamos, D. Gutierre de Cárdenas, Andrés de Cabrera, los condes de Haro y de Alba de Liste y el doctor Rodrigo de Maldonado.

No menos que la Oratoria es cultivada la Didáctica en este reinado, principalmente la Historia que recibe un notable desarrollo y recobra su

primitiva importancia, lo cual es debido en parte al número y valía de los que a cultivarla se consagran. Mirando cada vez más a los modelos que ofrece la antigüedad clásica, como era natural en unos días en que se llegaba hasta despreciar la lengua materna por el afán del clasicismo, y purgándola (en cuanto era posible en una época que carecía de espíritu crítico), de las ficciones, sobre todo, de las que se habían introducido por el influjo de los libros caballerescos, la Historia se desenvuelve considerablemente durante el reinado de los Reyes Católicos, así por lo que respecta a la historia general de España y de otros pueblos, como por lo que respecta a dicho reinado en particular. Siguiendo, pues, esta división, que aquí indicamos, empezaremos por las

Crónicas y Estudios Generales. -Sobresalió en este concepto Mossén Diego de Valera, natural de Cuenca, donde nació en el año de 1412. Fue en su juventud poeta de los que brillaron en la corte de D. Juan II, desempeñó cargos de importancia y de confianza y jugó bastante papel en los acontecimientos de la época tan revuelta que media desde el reinado de D. Juan II hasta el de Isabel I y Fernando V. Además de poeta, fue Valera moralista, como más adelante veremos, a lo cual le inclinaba su noble espíritu, que se distingue por la ingenuidad y la rectitud. El anhelo de robustecer y rectificar el sentido moral de los cortesanos y de enaltecer la gloria de los príncipes citados, cuyas proezas le habían llenado de júbilo y entusiasmo, impulsó a Valera a escribir su Crónica abreviada de España, que presentó a la reina en 1481. Aunque no sea éste el libro que mayor celebridad diera a Valera, debe citarse aquí, no sólo por el género literario a que pertenece, sino porque vino como a reanudar los estudios iniciados por el arzobispo D. Rodrigo y el Rey Sabio, y que habían sido interrumpidos una y otra vez. Por lo demás, el plan no era lo que debía ser, tratándose de una historia general de España, puesto que la de Valera se circunscribe a Castilla. Además las narraciones fabulosas tienen en ella demasiada cabida. De las cuatro partes en que está dividida esta historia, cuyo lenguaje es fácil y no carece de condiciones narrativas, la última es la que ofrece mayor interés. Diego Valera dio en esta obra, como en la Genealogía de los reyes de Francia, muestra de su talento, y sobre todo, de su erudición (380).

Diego Rodríguez de Almela, natural de Murcia, donde nació por los años de 1426, debe ser colocado al lado de Valera. Fue discípulo de Alfonso de Santa María, a quien debió su educación y carrera eclesiástica y las dignidades que disfrutó en la Iglesia de Cartagena. No sólo se distinguió por su amor a las letras, sino que adquirió reputación de ser uno de los hombres más eruditos de su tiempo, como lo acreditan sus obras, sobre todo las históricas, de las cuales son las principales las tituladas: El Valerio de las Historias, las Batallas Campales y el Compendio historial de las Corónicas de España o Compilación de las Corónicas et Estorias de España. La primera, que es la más importante y fue compuesta en 1472, ha pasado hasta hace poco como de Fernán Pérez de Guzmán: es una compilación abundante, hecha sobre el libro de Valerio Máximo, y en los libros de que consta abraza los tiempos antiguos y modernos, pero con especialidad los hechos relativos a la Península ibérica y dentro de ésta a Castilla. Resplandece en la obra que nos ocupa un pensamiento esencialmente didáctico, que la anima toda, y que recuerda

el arte didáctico-simbólico; su estilo es menos artificioso, más natural y sencillo, sin dejar de ser grave, que el que a la sazón empleaban los eruditos, y el lenguaje animado y vivo. Más estimable, bajo el punto de vista del interés histórico, que en el concepto literario, es el libro de Las Batallas Campales, cuyo objeto no es otro que el compilar los hechos de armas más celebrados que tuvieron lugar hasta la época del autor, fuera y dentro de la Península, por lo que obtuvo gran aceptación. Menos importante que las dos obras mencionadas es el Compendio Istorial de las Crónicas de España, que le valió el título de cronista real, y que dedicó a los Reyes Católicos, sin duda porque le inspirase demasiada confianza; abraza, como la Abreviada, de Valera, desde el diluvio hasta el reinado de Enrique IV.

Otro de los escritores que durante el reinado que nos ocupa se consagraron a cultivar la historia general, fue Alonso de Ávila, llamado así sin duda porque naciera en la población que lleva este nombre. Era hijo de Alfonso de Palencia, muy dado desde su infancia a los estudios clásicos e inclinado, por lo tanto, al conocimiento de la antigüedad. Movido del deseo de dar a conocer los hechos más notables relativos a la civilización romana y de enlazarlos con la historia de España, escribió el Compendio Universal de las ystorias romanas, libro que no carece de orden y claridad en la exposición, que refleja cuanto a la sazón alcanzaban los estudios históricos, y en el que el autor se deja influir demasiado por las tradiciones populares; está dividido en cuatro partes, conforme a los sucesivos estados por que pasó Roma, denominándose cada una de ellas Real, Consular, Imperial y Pontifical. El estilo de Ávila es flojo, como poco escogido el lenguaje, por lo que la obra en cuestión no merece gran estima bajo el punto de vista literario.

Crónicas Contemporáneas. -Entre las primeras de esta clase debe contarse la escrita por Micel Gonzalo de Santa María, reputado jurista y clasicista, habitante en Zaragoza a donde sin duda fue llevado muy joven. Titúlase Vida de D. Juan II de Aragón, y fue tanta la estima que alcanzó que, escrita en su origen en el idioma latino, fue trasladada al romance castellano por mandato del Rey don Fernando. El modelo que en ella sigue el autor es Tito Livio, por más que mostrase que también le era familiar Tácito. Los hechos están en esta Crónica expuestos con gran claridad, valiéndose de formas dramáticas en la pintura de caracteres y en la exposición de las situaciones. En cuanto al lenguaje, se resiente de la influencia del latín, por lo que aparece recargado de giros por demás hiperbáticos y un tanto difíciles, lo que hace que su lectura no sea muy agradable. El Bachiller Palma, uno de los más leales servidores de Isabel I, escribió la historia de Castilla desde la caída de España en tiempos de D. Juan I hasta que fue restaurada por los Reyes Católicos, con el título no muy apropiado de Divina Retribución, lo que dio lugar a que algunos teólogos la tuviesen por obra mística y aún teológica; el objeto principal de este libro es celebrar el triunfo de Toro como vindicación del hecho de Aljubarrota. Abraza un período corto (1385 a 1478) en la historia de Castilla y por los pormenores que encierra cuanto por lo que halagaba al sentimiento patriótico, ha sido y es muy estimado, a lo cual contribuye su exposición, que es natural, sencilla y algo ingenua, así como su lenguaje, que aunque peca de arcaico, es suelto y pintoresco.

Como el reinado de Enrique IV, tuvo dos cronistas el de los Reyes Católicos: tales fueron el Bachiller Andreas Bernáldez, conocido vulgarmente con el nombre de Cura de los Palacios y Hernando del Pulgar. La Crónica del primero, que se enlaza en el tiempo con la Divina Retribución, revela suma diligencia en la averiguación de los hechos y circunstancias, un amor grande a la verdad, y una ingenuidad que recuerda la credulidad supersticiosa de las primeras Crónicas: la sencillez y llaneza del lenguaje y estilo empleados por Andreas Bernáldez contrastan notablemente con el afán que manifiesta a veces de aparecer erudito, circunstancia que si en verdad no despoja a la Crónica de los Reyes Católicos del Cura de los Palacios de la importancia que tiene, con relación sobre todo a la historia de América, amengua algo su mérito literario, lo cual no obsta para que obtuviera universal estima, en lo cual debieron influir las dotes de narrador que su autor revela en ella. Sin carácter oficial se escribió la Crónica de Andreas Bernáldez; no así la de Hernando del Pulgar, Canciller y secretario de los Reyes Católicos y su cronista.

En la Crónica de los Reyes Católicos escrita por este varón ilustre, nacido en Madrid en el último tercio del reinado de D. Juan II, en cuya corte se educó, se advierte más que en ninguna otra un sentido verdaderamente histórico, como lo prueban el orden y método con que está escrita. Dividió Pulgar su obra en tres partes, reuniendo en la primera todos los precedentes del reinado, destinando la segunda a los ocho primeros años de él, en que parecía formarse la unidad nacional, y consagrando la tercera a las grandes empresas militares. Semejante disposición no sólo puede llamarse histórica, sino que también merece el calificativo de crítica, y pone de manifiesto, más claramente aún que en las otras crónicas, la influencia de los estudios clásicos, de los antiguos historiadores, que Pulgar imitó sobremanera, como lo demuestran las celebradas arengas y discursos que, a imitación de Livio, pone en boca de los personajes que figuran en su obra: las reflexiones y máximas filosóficas así morales como políticas que a menudo se encuentran en la Crónica del secretario de Fernando e Isabel, atestiguan igualmente la influencia de los estudios clásicos. A todas estas excelentes dotes, únase la facilidad y viveza que Pulgar tenía para pintar personajes y la dignidad, decoro y elegancia que revela en su estilo y lenguaje, virtudes, sobre todo estas últimas, que anuncian ya un estilo y un lenguaje más propios de la verdadera historia que de las Crónicas, y se tendrá una idea algo aproximada de la última manifestación de este subgénero literario, que realmente merece mencionarse. La Crónica de los Reyes Católicos, de Hernando del Pulgar, es la última que en rigor merece este nombre, y viene a ser como un presentimiento, como la aurora del reinado de la verdadera historia.

No podemos resistir al deseo de trasladar aquí algún trozo de esta Crónica, según queda hecho con otras que no le aventajan. Y ya que hemos hablado de las arengas, copiaremos algo de la muy notable por su mérito oratorio y por su sabor romano, que Gómez Manrique, alcaide y alguacil mayor de Toledo, dirige a los moradores de esta ciudad cuando intentan abrir las puertas de ella a D. Alfonso de Portugal. Dice así:

«Si yo, cibdadanos, non conociera que los buenos e discretos de

vosotros desseays guardar la lealtad que deveys a nuestro rey y el estado pacífico de vuestra cibdad, mi fabla por cierto o mis amonestaciones serían superfluas; porque vana es la amonestación a los muchos, quando todos obstinados siguen el consejo peor. Pero porque veo entre vosotros algunos que dessean biuir pacíficamente, veo assí mesmo otros mancebos engañados con promesas y esperanzas inciertas, otros vençidos del pecado de la cobdicia, creyendo enriquecer su cibdad turbada con robos e fuerças, -acordé en este ayuntamiento de amonestar lo que a todos conviene; porque conocida la verdad, non padezcan muchos por engaño de pocos. Non se turbe ninguno, nin se altere, si por ventura non oyere lo que lo plaze; porque yo en verdad bien os querría complazer; pero más os desseo salvar. Toda honra ganada... y toda franqueza avida, se conserva, continuando los leales e virtuosos trabajos con que al principio se adquirió, y se pierde, usando lo contrario..».

Hernando del Pulgar escribió además otro libro de carácter histórico, titulado Claros Varones de Castilla, en el que en breves, pero pintorescos y a veces vigorosos cuadros, traza la vida de los más ilustres personajes de su tiempo, dando muestras de su estilo, firme, conciso, sentencioso, grave y levantado y de un lenguaje escogido y por punto general elegante (381).

Florecieron durante el reinado que nos ocupa otros escritores, que como los citados, cultivaron la historia particular de Castilla y Aragón: tales son, entre otros, D. Diego Ramírez de Villaescusa, autor de una Historia de la vida y muerte de doña Isabel y de unos Diálogos sobre la muerte del príncipe D. Juan; el doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal, que lo fue de un Registro o Memorial de los lugares visitados por los Reyes Católicos; el cronista del rey Católico Gonzalo de Ayora, que escribió entre otros libros una Historia de la reina Católica doña Isabel; el cosmógrafo Alonso de Santa Cruz, que escribió muchos libros de historias e crónicas de los Reyes Católicos, etc., y otros varios que fuera ocioso enumerar. -Entre los que se dedicaron a los estudios genealógicos, merecen citarse, Rodrigo Gil de Osorio, que a semejanza de Fernán Pérez de Ayala escribió un Tratado sobre su apellido; Fernán Mexía, autor del Nobiliario Vero, Lope García de Salazar, que escribió una obra titulada Libro de Familias ilustres, y algunos otros que con más o menos éxito se dedicaron a escribir nobiliarios.

Pasando ahora a otros ramos de la Didáctica, empezaremos por decir que entre los oradores religiosos a que aludimos al comienzo de esta lección, merece citarse, en primer término, como cultivador de la filosofía moral, el ya nombrado Hernando de Talavera, que al intento de corregir las costumbres de aquella época, escribió en lengua vulgar un libro que tituló Tratado del vestir, del calzar y del comer, que además de ser una enérgica invectiva para refrenar la licencia de aquellas costumbres, tiene la ventaja de ser un precioso monumento de nuestra historia indumentaria. Del mismo prelado es el tratado que dirigió a doña María de Pacheco, condesa de Benavente, sobre el modo cómo se ha de ocupar una señora cada día, para pasarle con provecho, tratado en el que, como dice el Sr. Amador de los Ríos, se prelude la más acabada obra de Fray Luis de León, tan universalmente conocida con el título de La Perfecta Casada. El Espejo de la Conciencia y El Espejo de Consolación de tristes,

de Fray Juan Dueñas, el Tratado de la Heregía de Fray Andrés de Miranda, y el Libro de las Confesiones de Fray Alonso Orozco, merecen citarse como obras didácticas del género que ahora nos ocupa, debidas a oradores religiosos. Entre los escritores que sin este carácter escribieron libros de filosofía moral, merece especial mención el ya citado Mossén Diego de Valera, que con tal sentido escribió su Exhortación de la Paz, su Providencia contra Fortuna, su Breve tratado de Virtudes, su Doctrinal de Príncipes, su Defensa de las virtuosas mujeres y su Espejo de verdadera nobleza. También merecen mención los tratados de filosofía moral, escritos por el canónigo Alonso Ortiz, con los títulos de Consolatoria y Gratulatoria; el titulado Vencimiento del Mundo, de Alonso Núñez de Toledo; el Lucero de la vida cristiana, del Maestro Pero Ximénez de Préxamo; y la Cadena de oro, del bachiller Gaspar de Cisneros.

Curioso es también un libro anónimo llamado De los pensamientos variables, que usando en parte de la forma alegórica y mezclando el verso con la prosa, encierra una enérgica protesta política, hecha a nombre de las clases trabajadoras contra la tiranía de la nobleza. El libro, aunque inspirado en el sentimiento popular que resplandece en las Coplas de Mingo Revulgo, parece de mano erudita, por más que su autor pretenda encubrirse bajo rústicas apariencias. El título que lleva es enteramente arbitrario, pues el autor declara que no sabía cómo llamarlo.

El género epistolar adquiere también, durante el reinado de los Reyes Católicos, gran desarrollo y notoria y justificada importancia, no sólo por lo que al fondo respecta, sino por lo que a la forma toca, en cuanto que en las colecciones de cartas, a la vez que hallan cumplida manifestación la elocuencia y los estudios morales, se muestra el lenguaje a una gran altura, ostentándose rico, sonoro, flexible, pintoresco y abundante, con esa soltura y gracia y a la vez natural sencillez que no es fácil darle, tratándose de otros géneros literarios.

Entre las Cartas de este reinado, que por su número e importancia han llegado a formar verdaderas colecciones epistolares, deben nombrarse, en primer término, las que la misma Reina Católica dirigió al ya nombrado Hernando de Talavera, y en las cuales escribe con sencillez, sin afectación retórica y no sin viveza de estilo y de lenguaje. También de Mossén Diego de Valera se han conservado unas Cartas, en las cuales resaltan las alas de estilo y lenguaje que adornan a este escritor: tan hidalga como era su franqueza al aconsejar a los reyes, es suelta y natural, rica y pintoresca su frase en dichas Cartas. Las Letras, que antes de ahora hemos citado, de Hernando del Pulgar, juntamente con las Cartas de Gonzalo de Ayora, constituyen una muestra elocuente de los progresos que a la sazón había hecho la lengua castellana, que en ambos escritores se muestra revelando sus peculiares dotes. Aunque no fuese, pues, más que bajo esta relación, prescindiendo de la importancia que tiene bajo el punto de vista histórico y de las costumbres, no podrían menos de tenerse en gran estima esos preciosos monumentos, representados por Colecciones epistolares (382).

Apéndice a la época primera de la literatura nacional.

La poesía popular en la edad media.

Lección XXVIII.

Indicaciones acerca de la poesía popular. -Sus primeros cultivadores. -Su división más importante. -Los Romances: su significación e importancia. -Su antigüedad: concepto en que fueron tenidos ellos y sus primeros cantores. -Teorías acerca de su origen y determinación de la más fundada. -Formas externas de los romances. -Primeras noticias de ellas e incremento que tomaron. -Clasificación de los romances: -por su carácter en relación con los géneros poéticos: -por su procedencia; -por los asuntos de que tratan. -Indicaciones generales acerca de los romances históricos. -Ídem de los caballerescos. -Ídem de los moriscos. -Ídem de los varios. -Ídem de los vulgares. -Los Romanceros.

Ponemos fin a la primera época de nuestra historia literaria con el estudio de la poesía genuinamente popular, cuyas manifestaciones más importantes -los romances y el teatro- tienen una alta representación, no sólo en dicha época, sino en la siguiente. Siendo oscuro el origen de esta poesía popular -que vaga e incierta en un principio, como que en lo que puede llamarse período de su infancia estuvo confiada a la tradición oral, dio, no obstante, en esta edad y la siguiente, ocasión a ricos y grandiosos desarrollos literarios, en los que al cabo tomó parte muy activa la musa erudita-; nos ha parecido que debíamos estudiarla en su conjunto, presentando cada una de sus dos principales manifestaciones en un solo y continuado cuadro, de cuyo modo, no sólo abreviamos nuestro trabajo, sino que a la vez daremos más claridad y orden a la exposición de estos grandes desarrollos literarios, productos espontáneos, en su nacimiento, de la inspiración popular. Dichos desarrollos, que se hacen más ostensibles desde mediados del siglo XIV, preparan la gran transformación que sufre la Poesía en el XV y en la segunda época de nuestra literatura, por lo que su estudio puede considerarse como una especie de transición entre una y otra época. De aquí también la razón del método que adoptamos al estudiar, del modo que queda indicado, las manifestaciones que son producto de la poesía genuinamente popular.

Si en la literatura erudita hemos visto reflejadas con insistencia y viveza sumas, en ciertos períodos, las ideas y sentimientos del pueblo castellano, también puede asentarse desde luego que en las manifestaciones debidas a la musa popular se nota con mayor pujanza todavía la misma circunstancia. Importa poco que los medios de expresión varíen de un modo inusitado y que las inspiraciones sean menos determinadas; siempre resultará que la poesía popular, más espontánea que la erudita, vive de las ideas y sentimientos que constituyen la nacionalidad del pueblo que la produce y está divorciada de todo espíritu y de toda tendencia, que no sean la tendencia y el espíritu que nutren y dan vida, que caracterizan predominantemente a la nación en que fructifica el género de literatura a que ahora nos referimos.

Gentes de condición humilde, pertenecientes a las más bajas esferas sociales, son en todos los países los cultivadores de la poesía verdaderamente dicha popular. Juglares de boca y de tamborete, trompeteros y saltadores, endecheras, cantaderas y danzaderas, se llamaron en Castilla los primitivos intérpretes de la musa popular. Y ya estuviesen más o menos

estimados de las personas de condición más alta, ora fuesen anatematizados por los concilios y la legislación del reino, la verdad es que semejantes gentes prestaban animación a las fiestas públicas, intervenían en los actos privativos de la Iglesia y de la familia, cantando así en los entierros como en las bodas, ayudaban a ensalzar las virtudes de los héroes nacionales, y en fin, reflejaban en sus varios cantares las ideas y sentimientos del pueblo a que pertenecían, poniendo de manifiesto los deseos, las esperanzas, las creencias, los extravíos, los vicios y las virtudes de ese mismo pueblo, al cual proporcionaban solaz y divertimento, cuando no le invitaban al vicio, mediante la desenvoltura y lascivos cantares de las juglaresas (cantaderas y danzaderas), entre las que se contaban no pocas judías y moras, que como las naturales del país, recorrían calles y plazas, pandero en mano, llamando la atención de la juventud inexperta y aun de la madura vejez, y ejerciendo, por ende, en las costumbres un influjo asaz pernicioso.

Es de advertir que la lira de los eruditos solía tener su participación en estas manifestaciones de la musa popular. El mismo Arcipreste de Hita declara en su Poema «que no cabrían en diez pliegos los cantares festivos y de burlas compuestos por él para ciegos, escolares, romeros, mendigos y juglaresas»; lo que denota que no siempre eran los cantares a que nos hemos referido, obra de las personas que los recitaban, sino que entonces acontecía lo mismo que hoy sucede respecto de los ciegos, a quienes todos hemos oído decir por calles y plazas esas canciones y romances de gusto pervertido, que tanto llaman la atención de los niños y de las gentes humildes e ignorantes. En contraposición de esto recordaremos esas bellísimas, concisas y expresivas poesías que con el nombre de cantares (383), corren aún de boca en boca, y son en gran parte producto exclusivo de la musa verdaderamente popular: tienen su origen, como muchas de las canciones que recitaban los juglares, en la inspiración del pueblo, que, tal como las concibiera, sin afeites de ningún linaje, las sigue recitando con extremada fruición, sin duda porque ve en ellas expresada con exactitud y viveza la fórmula de sus aspiraciones y sentimientos.

Esto dicho, y sin engolfarnos en digresiones, que a muchas y muy interesantes se presta el estudio de la poesía popular, diremos respecto de ésta que en la época a que nos referimos se manifiesta principalmente en las composiciones conocidas con el nombre de romances, y en las que, por ir acompañadas de cierto aparato e intervenir en ellas más de un personaje, se denominaron escénicas, y dan origen a nuestro teatro. Mediante dichos dos géneros de producciones, que marcan dos direcciones distintas, dos diversos desarrollos, la poesía verdaderamente popular, no mirada ya con desdén por las gentes cultas, adquiere un vuelo sorprendente y una riqueza inusitada, así en la forma como en el pensamiento, a la vez que alcanza una aceptación y un éxito tan extraordinarios como merecidos (384).

En la presente lección vamos a tratar de los Romances, forma poética, que a la importancia que tiene por su remota antigüedad, reúne la muy estimable circunstancia de contener la verdadera epopeya española, puesto que es la genuina expresión de la religión, de la historia, de la poesía, en una palabra, de la civilización de aquella época. Tienen los romances

una importancia tan grande con relación a la historia de nuestra literatura, atesoran un caudal tan rico de bellezas y gérmenes poéticos, que ciertamente son dignos de ocupar lugar muy distinguido en cualquiera obra que trate de la literatura española, siquiera sea de límites tan reducidos como la presente.

Según todos los indicios, la forma del romance es de las más antiguas de la poesía española; debió nacer con los idiomas vulgares al sembrar los trigos, según la bellísima expresión de Lope de Vega.

El erudito D. Agustín Durán, asienta que es probable que el romance antiguo castellano haya sido la primitiva combinación adoptada por nuestros antepasados para conservar la memoria de sus sentimientos, de sus fastos y fábulas, y de su modo social de existir (385).

Y en efecto, su mismo nombre indica que nació y creció juntamente con la lengua nacional que, como antes de ahora hemos dicho, recibió en un principio el nombre de romance; siendo indudable que proviene de los cantares de gesta, género de poesía el más plebeyo, debido a los juglares, que como al principio de esta lección dejamos indicado, lo cantaban por calles y plazas para recreo del vulgo. Lo imperfecto que entonces era el idioma y lo poco adelantada que a la sazón se hallaba la literatura, no menos que la mala fama de que solían gozar los juglares, que hasta por las leyes eran infamados, como indicado queda, fueron las causas de que los romances se vieran en un principio despreciados por los doctos y hasta excluidos de los géneros poéticos. Juan Lorenzo de Segura tiene buen cuidado de advertir al empezar su poema de Alexandre, que su canto y sus metros no serán como los de los juglares, sino como los de los clérigos, o gente culta y entendida; el Arcipreste de Hita que, según queda dicho, escribió algunos, trata de excusarse cuando no puede ocultarlo, y el docto Marqués de Santillana en su carta al Condestable, declara que «ínfimos son aquellos trovadores que sin ningún orden, regla nin cuento, facen estos romances y cantares de que las gentes de baja e de servil condición se alegran»; cuyas aseveraciones, no sólo patentizan el menosprecio en que eran tenidos los romances, sino que están además en consonancia con el concepto que en las Partidas se revela de los juglares, cuando se manda en ellas a los buenos caballeros que no den oído a los cantores de romances, sino cuando traten de hechos de armas. Esto no obstante, los romances llegaron luego a adquirir extremada importancia, ocuparon la atención de nuestros más grandes ingenios, y son considerados hoy como riquísimo tesoro de la literatura castellana.

Se ha disputado mucho acerca del verdadero origen de los romances, y está muy generalizada la opinión de don José Antonio Conde, que en el prólogo de su Dominación de los árabes, lo supone puramente musulmán, cuando asienta que los romances españoles, tal cual hoy se leen, son imitación de la poesía narrativa y lírica de los árabes, de quienes asegura que hemos recibido el tipo exacto para la versificación de dichas producciones y de las seguidillas. De esta opinión, a que parece inclinarse Gil de Zárate, fue D. Leandro Fernández de Moratín, que en sus Orígenes del teatro español manifiesta que sólo se sabía que los castellanos tomaron de los árabes esta combinación métrica. Del parecer de estos dos autores han sido varios de nuestros modernos literatos, entre los cuales figura D. Ángel de Saavedra, duque de Rivas, que en el prólogo

a sus Romances históricos muestra su conformidad con la opinión asentada por Conde. Argote de Molina, por su parte, cree que el verso de los romances españoles es exactamente el octosilábico griego, latino, italiano y francés; pero añade «que es el propio y natural de España, en cuya lengua se halla más antiguo que en otra de las vulgares». El anglo-americano Ticknor, a cuya Historia de la literatura española nos hemos referido más de una vez, asigna a los romances un origen enteramente nacional, en lo cual conviene el Sr. Amador de los Ríos, quien demuestra con gran copia de erudición que en las fuentes latino-eclesiásticas debe buscarse el origen del metro de romances; lo cual se explica bien y sin despojar a éstos de aquella condición de originalidad; si se tiene en cuenta que el arte latino-eclesiástico sirvió como de base y precedente a la primitiva literatura castellana, que lo recibió a manera de legítima herencia, y tuvo como propias sus tradiciones.

La forma especialísima que revisten los romances, el carecer éstos en su primitiva época de rasgos que denoten ser poesía de imitación; la originalidad, sencillez y espontaneidad que en ellos resplandecen, circunstancias todas que revelan que el romance no ha podido derivarse de una poesía tan complicada en su estructura métrica, como es la de los árabes; el espíritu cristiano y patriótico que los caracteriza, y la varonil energía que revelan, energía tan extraña a la literatura afeminada, aunque más culta, del pueblo musulmán, como propia de la cultivada por los españoles en aquellos tiempos de rudeza, -son causas que nos inducen a aceptar como más fundada la teoría de los que asignan a los romances un origen eminentemente nacional.

Respecto de la forma métrica de los romances, debemos decir primeramente que éstos se hallan formados por versos octosílabos, cuya composición es más fácil que la de ningunos otros, no sólo en la lengua castellana sino en la generalidad de las extranjeras. Al principio no siempre debió seguirse esta regla, máxime cuando nuestros primeros poetas se cuidaban muy poco del número exacto de sílabas. Los versos en los romances están seguidos; mas hay algunos de éstos, aunque pocos, divididos en cuartetas; pero lo que da al romance el carácter especial que le distingue de las demás clases de composiciones rimadas y que no hallamos en la literatura de ningún otro país, es el asonante, especie de rima imperfecta, limitada exclusivamente a las vocales y que empieza en la última sílaba acentuada de cada verso. El asonante es, por lo tanto, como un término medio entre el verso suelto y el consonante riguroso, y hace que la forma métrica del romance sea tan fácil, natural, y acomodada al carácter de la lengua castellana, que no parece sino que fluye de la misma prosa, por lo cual no ha faltado quien, como Sarmiento, haya querido probar que ésta se halla escrita muchas veces, sin que el mismo escritor lo quiera ni eche de ver, en asonantes octosílabos: la forma del romance se adapta, por otra parte, muy bien al género narrativo. Al principio, en la época primitiva de los romances, la forma de éstos debió ser, más que la asonancia, el consonante empleado con poco rigor y escrúpulo, o sea una consonancia imperfecta que más tarde se regularizó algún tanto, quedando sólo para los versos impares, hasta que al cabo se adoptó definitivamente la forma asonantada.

Tarea por demás difícil es la de determinar la primitiva historia de

los romances, velada como se halla por las sombras que cubren aún las primeras manifestaciones de la poesía popular. Se sabe que en 1147 muchas de estas manifestaciones eran canciones en que se celebraban las hazañas del Cid, y en opinión de algunos críticos, semejantes canciones no eran otra cosa que romances. También se sabe que en el reinado de Fernando III existieron dos personajes que por el apellido con que se les conoce y el título de poetas de San Fernando con que además se les designa, son considerados como autores del género de producciones que nos ocupan: tales son Nicolás de los Romances y Domingo Abad de los Romances, a quienes aquel monarca distinguió haciéndoles merced de una heredad en el repartimiento de Sevilla. Entre los años de 1252 y 1280 se mencionan de nuevo otros poetas autores de romances, así como en las Partidas y en la Crónica general, en donde repetidas veces se habla de las gestas o cuentos en versos de los juglares: en el cancionero de D. Juan Manuel había también romances. Empero, si sobre todo esto hay alguna oscuridad, por mas que razonablemente deba presumirse que los romances nacieron entre nosotros al sembrar los trigos, a la vez que las demás formas de la primitiva poesía popular que hemos puesto en boca de los juglares y juglaresas, lícito será dejar asentado que habiendo sido objeto preferente de la musa de las muchedumbres, durante el siglo XIV, las proezas del Cid y de Fernán González, las aventuras de Bernardo del Carpio y la lastimosa historia de los Infantes de Lara, en la primera mitad de dicha centuria reciben extraordinario desarrollo los romances, en lo cual convienen la mayor parte de las personas que en nuestra literatura se han ocupado. Vienen luego a notable decadencia, que raya en olvido, hasta que en el reinado de D. Juan II reaparecen, aunque no con todo su antiguo carácter nacional ni gozando tanto como antes del favor del pueblo. Recobraron ambas circunstancias durante los reinados de los Reyes Católicos y siguientes, en que adquieren gran importancia y estima, y en donde comienza para ellos la verdadera época de grandeza, como más adelante veremos.

Tal es lo que puede decirse acerca del origen, formas y primitiva historia de los romances, género de composiciones que «tal como es y ha sido, dice el Sr. Durán en el Discurso arriba citado, es tan exclusivamente propio de la poesía castellana, que no se encuentra en ninguna otra lengua ni dialecto que se hable en Europa».

Para completar este estudio, fáltanos presentar la clasificación de los romances, que en nuestro sentir no puede ni debe limitarse, como por lo general se hace, a la que se origina en los asuntos que en ellos se canta. A tres puntos de vista debe atenderse al tratar de clasificar los romances, porque tres son, en efecto, los aspectos que es necesario tener en cuenta para hacer una clasificación completa y lógica, que no peque de parcial ni de puramente accidental. El carácter del romance como género poético, puesto que lo mismo puede ser una composición objetiva que subjetiva; su filiación popular o erudita, o lo que es lo mismo, su procedencia en orden a la clase y condición del poeta que lo ha compuesto; la índole del asunto que se canta; -circunstancias son que hay que tener en cuenta tratándose de los romances, y en cuya virtud deben establecerse las tres siguientes clasificaciones, en las cuales se procede de lo más general y comprensivo a lo más particular y determinado: 1ª. Por el

carácter del romance o sea por el género poético a que pertenece; 2ª. Por su procedencia, y 3ª. Por su asunto.

En el primer concepto, divídense los romances en épicos y líricos, o sea, en objetivos y subjetivos, según que son meramente narrativos o expresan las ideas, creencias, sentimientos etc. de su autor. Así los de uno como los de otro género pueden ser populares y eruditos; pero en los de carácter épico preponderan los primitivos populares, que rara vez son líricos.

En el segundo caso se dividen en romances primitivos populares, llamados también romances viejos, que corresponden a la Edad Media; eruditos de imitación, que son, o refundiciones de los primitivos (viejos modernizados) o imitaciones libres; eruditos originales; y vulgares o populares degenerados. Los eruditos originales, que son subjetivos o líricos en su mayoría, y los de imitación, corresponden a los siglos XVI y XVII, y a este siglo y al siguiente los vulgares.

Por el asunto sobre que versan (tercera clasificación) se dividen los romances en históricos, caballerescos, moriscos, vulgares y varios. Como ésta es la clasificación a que general y exclusivamente se atiende -en cuanto que no ofrece las dificultades que las dos anteriores, pues la primera es demasiado general y habría que rechazar muchos romances en cada una de sus dos secciones, y la segunda es difícil de hacer bien, pues no siempre puede distinguirse con exactitud la procedencia de estas composiciones-, nos detendremos más en ella y haremos observaciones generales sobre cada una de las cinco secciones en que consideramos divididos los romances bajo este concepto, siguiendo el orden en que las dejamos enunciadas.

Romances Históricos. -Son los primeros en el orden cronológico y los más interesantes, en cuanto que se refieren en su mayor parte a los antiguos héroes castellanos. Tienen por base el sentimiento religioso y el patriótico, por lo cual se podrían dividir primeramente en heroicos, que proceden de los cantares de gesta, y religiosos, que por ser reflejo de las tradiciones piadosas han enriquecido nuestros Legendarios y Santorales. Ambas clases representan, en cuanto se refieren a nuestra historia, los esfuerzos heroicos y constantes de nuestros mayores en favor de la independencia patria y de sus venerandas creencias, y contienen el elemento primario y más robusto de la epopeya nacional que, según al comienzo de esta lección dejamos dicho, se halla vinculada en nuestros romances.

Muchos de los romances históricos los debemos a la tradición oral. En cambio de las formas literarias de que carecen los más primitivos, tienen un gran sello de originalidad, propio de la poesía que constantemente ha sido la más adecuada para expresar los sentimientos y pasiones populares. Conservar los hechos, tradiciones y creencias de la época y lugar a que se refieren; cantar las acciones virtuosas de los varones más santos que la España de la Reconquista abrigó en su seno, así como los esfuerzos heroicos de sus denodados caudillos; y pintar fielmente el carácter español, -tal es en suma el capital objeto de los romances que ahora nos ocupan.

Los históricos heroicos se dividen en romances relativos a la Historia de España y concernientes a la Historia extranjera. Los primeros

tienen la importancia que antes hemos indicado, y sin duda son los más interesantes, mereciendo particular mención los que se refieren a los reyes don Rodrigo y Pelayo, a Bernardo del Carpio, el primero de los héroes nacionales en el orden cronológico, a Fernán González, que le sigue, a la triste historia de los Siete Infantes de Lara y del bastardo Mudarra, a las heroicas hazañas del Cid Campeador, objeto predilecto de la musa popular, y a otros muchos asuntos y héroes nacionales que fuera ocioso enumerar.

Tanto los romances relativos a la historia nacional, como los que dicen relación a la extranjera, se subdividen según las épocas históricas a que se refieren; pero no creemos necesario detenernos en esta nueva clasificación que fácilmente se comprende. Sólo diremos que nuestro romancero histórico es sumamente completo, pues que además de la historia patria, puede decirse que tenemos puesta en romances la universal, en cuanto que, además de los sagrados, que comienzan con Adán, los hay relativos a los tiempos mitológicos y heroicos de Grecia y Roma, a la historia del Asia, de las dos Grecias, de los tiempos históricos de Roma, de algunos países en Particular, como Portugal, Italia, etc. Por lo que a la historia nacional respecta, puede afirmarse que ningún país la tiene tan completa en este linaje de composiciones, en las que todavía se continúa hoy dicha historia, como lo atestiguan los romances que, relativamente a hechos y, sobre todo, a personajes contemporáneos, venden los ciegos por calles y plazas, y son muy leídos y estimados, no sólo por los niños, sino por las personas mayores del pueblo.

Los romances históricos concernientes a la historia de España, son en su mayoría de los que en la clasificación segunda calificamos de populares y también refundidos; los de la historia extranjera son, por punto general, eruditos. En una y otra clase los hay vulgares, constituyendo para algunos una nueva subdivisión.

Romances Caballerescos. -Proceden de las novelas y libros de Caballerías, y como es natural, están tomados de las tres ramas en que éstos se dividen, y que hemos designado con los nombres de ciclo bretón, ciclo carlovingio y ciclo greco-asiático. Como las producciones de que se derivan, los romances caballerescos reflejan el espíritu feudal de los tiempos a que se refieren, a lo que se debe, sin duda, no encontrar en ellos, con un carácter tan pronunciado, las ficciones que tanto abundan en los cantos populares de otros pueblos.

No es muy grande el número de estos romances, que pueden dividirse en seis clases o secciones, a saber: la primera, que comprende los sueltos y varios, y que es la más interesante; la segunda, que es la que contiene los romances tomados de los libros caballerescos que tratan de los galo-grecos; la tercera, que comprende aquéllos que se refieren a asuntos tomados de las crónicas bretonas; la cuarta, que encierra los que hacen relación a las crónicas carlovingias que tratan de los hechos fabulosos de Carlo Magno y los Doce Pares: estos romances son muy interesantes y los más caracterizados en el sentido de las ficciones caballerescas; la quinta, que contiene los romances cuyos asuntos fueron tomados de los poemas italianos, y la sexta, que abraza aquéllos en que se ha tratado de satirizar o caricaturar los de las secciones anteriores.

No son, ciertamente, de los mejores los romances caballerescos; antes

bien, pueden calificarse, por punto general, de flojos y de poco interesantes, a lo que, sin duda, contribuye la demasiada extensión que por lo común tienen y también la minuciosidad de sus descripciones. Empero hay algunos que merecen ser conocidos.

Por lo que a su procedencia respecta, los romances caballerescos son: algunos populares, de imitación y eruditos muchos, y vulgares desde el siglo XVII.

Romances Moriscos. -Reflejan el espíritu que da vida a la epopeya en acción, que dando comienzo en las montañas del Norte, terminó con la conquista de Granada. A partir de este importantísimo suceso, cobran verdadera vida y animación estos romances que expresan, sin ningún linaje de recelo, el orgullo y regocijo de que se sintieron poseídos los cristianos al ver terminada felizmente la obra de la Reconquista. Domina en estos cantares o romances el espíritu caballeresco, propio del pueblo musulmán, y no se ven en ellos la aversión y el menosprecio con que en el comienzo de la lucha miraron los españoles cuanto procedía de sus enemigos los sectarios de Mahoma. Parece, en efecto, que una vez vencidos los árabes, el noble pueblo castellano olvidaba sus agravios y consolaba de su desgracia a los vencidos, celebrando en el romancero morisco las virtudes y hazañas de los musulimes.

Los romances moriscos se pueden dividir en cuatro clases o secciones. A la primera corresponden aquellos que no forman series de historias novelescas o fabulosas, es decir, los sueltos; son interesantísimos y muchos de ellos pertenecen a la época tradicional. A la segunda, los que se llaman novelescos, y que, a pesar de la sencillez y candor que revelan, pocos de ellos debieron componerse antes del siglo XV: representan una época literaria bastante culta y domina en ellos el elemento subjetivo. Son propios de la tercera clase los satíricos, jocosos y burlescos, que son como una parodia de todos los moriscos serios. Y a la cuarta corresponden las imitaciones de los comprendidos en las tres secciones anteriores, particularmente en la segunda: la generalidad son heroicos y amatorios.

Los romances moriscos, en los que predominan los líricos, son en su mayoría eruditos, habiendo entre ellos poquísimos primitivos populares.

Romances Vulgares. -Nacen a mediados del siglo XVII y vienen a ser como la postrera degeneración de los romances históricos. Revelan el estado de decadencia a que en dicha época había venido a parar la nación española; por eso sus principales caracteres son el fanatismo religioso y la servidumbre política, derivaciones fatales del triunfo que por aquel entonces había ya logrado el elemento teocrático. Y habiendo caído la nación en notable decadencia, merced al entronizamiento del despotismo más cruel y de la intolerancia más suspicaz, no hay por qué maravillarse de que la musa de un pueblo, que se había convertido en ignorante vulgo, se degradase hasta el extremo de cantar el crimen y de tomar por héroes a los bandidos y malhechores: no otra cosa debía esperarse de un estado social en que la corrupción era grande y por demás ostensible y en que la ciencia y las creencias no tenían otra luz que la que arrojaban las hogueras del Santo Oficio. Los romances que reflejasen este estado de cosas, es decir, la supina ignorancia del pueblo, las absurdas supersticiones de todas las clases y la inmoralidad de todo el Estado, no podían menos de agrandar al

vulgo alucinado que al punto simpatizó con ellos.

De ese vulgo que con tanto regocijo los acogió, toman el nombre los romances que ahora nos ocupan. Se dividen en novelescos y fabulosos, entre los que se incluyen los que tratan de encantamientos; caballerescos; milagrosos y devotos; históricos, generales y particulares; biográficos y anecdóticos o sea de valentías, guapezas y desafueros; y satíricos y burlescos (386).

Romances Varios. -Corresponden a esta sección todos los romances no comprendidos en las cinco anteriores. Se distinguen por la preponderancia que en ellos se nota del elemento subjetivo y lírico y están destinados los unos a la enseñanza moral, los otros a pintar las manifestaciones del amor, y no pocos a censurar y criticar los vicios sociales o a ridiculizar los actos humanos. De esto se colige que los romances varios se dividen en tres clases o secciones: 1ª. doctrinales; 2ª. amorosos, y 3ª. satíricos y burlescos: a esta última sección corresponden las composiciones más interesantes de las comprendidas en el Romancero de varios. La sección segunda se subdivide a su vez en amorosos serios; alegóricos y simbólicos, pastoriles, piscatorios y villanescos; y festivos: contiene composiciones de mucho mérito.

Por lo que a su carácter y procedencia toca, los romances varios son en su mayor parte líricos y eruditos, y pertenecen a la Edad moderna, figurando entre ellos (como acontece en el Romancero morisco) obras de los mejores ingenios del Siglo de oro.

Dadas a conocer las clasificaciones más generalmente admitidas de los romances castellanos, bajo el punto de vista de los asuntos que tratan, tócanos decir algo acerca de las colecciones en que han sido recopilados.

Los romances más primitivos que se conservan fueron recogidos en los Cancioneros, que en la lección XXI hemos dado a conocer. La primera de estas colecciones que contiene romances, es la llamada Cancionero general, de Hernando del Castillo: hay en ella treinta y siete romances, de los cuales diez y nueve son de autores conocidos. Mas no habiendo los Cancioneros satisfecho lo bastante, toda vez que su objeto era otro, se recurrió a los Romanceros, colecciones que, como su título indica, sólo constan de romances.

Figura como el más antiguo entre los Romanceros el libro que recogido de la tradición oral imprimió en Zaragoza en 1550 Esteban de Nájera con el título de Silva de romances. Del éxito que adquirió este libro puede juzgarse sabiendo que en menos de cinco años se hicieron de él tres numerosas ediciones, la última de las cuales, que es la más completa, es conocida con el nombre de Cancionero de Amberes. A esta siguieron otras varias, siendo la más importante la que, publicada en nueve partes por los años de 1593 hasta 1597 en Valencia, Burgos, Toledo, Alcalá y Madrid, obtuvo gran popularidad, mereciendo que se reimprimiera cuatro veces en quince años. La última de estas reimpressiones salió a luz en trece partes publicadas desde 1605 a 1614 con el título de Romancero general: es la colección más cabal de los romances castellanos.

Aunque posteriormente se han reimpresso estos tesoros de nuestra literatura popular, lo cierto es que se ha hecho poco por enriquecerlos y aumentarlos. En nuestros tiempos los Sres. Quintana, duque de Rivas y Durán han publicado Romanceros importantes, entre los que merecen citarse

el dado a luz por el último de los mencionados literatos desde 1828 hasta 1832, y el publicado por el mismo en la Biblioteca de Autores españoles (Tomos X y XVI) en los años de 1849 y 1851, que es muy completo y copioso y comprende cerca de dos mil romances, anteriores todos al año de 1700. A él nos hemos referido varias veces durante el curso de esta lección, por considerarlo como la mejor fuente a que puede acudir para estudiar nuestra poesía romancesca (387).

Lección XXIX.

Orígenes del teatro español. -Dramas religiosos y disposiciones relativas a ellos. -Espectáculos escénicos de los juglares. -Representaciones dramáticas en los tiempos de D. Pedro I, D. Juan II y Enrique IV. -Influencia de estas representaciones en la secularización del teatro. -Primeros fundadores de éste: Juan del Enzina. -Gil Vicente. -Lucas Fernández. -Conclusión.

El segundo de los dos grupos en que hemos dividido la poesía genuinamente popular de España durante la Edad Media, es la poesía dramática, género que es, sin duda, el que mayor boga alcanzó entre nosotros, y el que mejor ha reflejado el espíritu y el carácter del pueblo español, el cual mostró siempre por él afición muy decidida. Más culta y más expresiva la poesía dramática que el romance, con el que desde luego aparece unida en estrecho consorcio, adquirió en España en corto espacio de tiempo, tal desenvolvimiento y esplendor tan grande, que llegó a causar el asombro de Europa, la cual no pudo menos de mostrarse maravillada ante la esplendidez y grandeza con que a mediados del siglo XVI apareció revestido el Teatro Español.

Para poder apreciar bien los rápidos progresos realizados por nuestra literatura dramática y el valor inmenso de sus manifestaciones, necesitamos considerar los elementos primarios y constitutivos del teatro español; menester es que remontándonos hasta los orígenes de éste, sigamos la historia del arte que, conducido en su infancia por la mano de la clerecía y de los juglares, llega a producir obras tan espléndidas como las que han inmortalizado los nombres por siempre gloriosos de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Para determinar los orígenes del teatro español, como para hallar los primeros elementos dramáticos de las naciones modernas, es necesario recurrir a la Iglesia. «Las fiestas eclesiásticas fueron, en efecto, (dice Moratín en su Discurso histórico sobre los orígenes del Teatro español) las que dieron ocasión a nuestros primeros ensayos en el arte escénico; los individuos de los cabildos fueron nuestros primeros actores; el ejemplo de Roma autorizaba este uso y el objeto religioso que lo motivó disipaba toda sospecha de profanación escandalosa». Destruído por completo el grandioso teatro de los griegos y de los romanos, quedó en el pueblo la afición a las representaciones escénicas; y a pesar de que éstas eran condenadas por los Padres de la Iglesia, que las consideraron como restos del gentilismo, y de que Tertuliano llamó al teatro iglesia del diablo y privado consistorio de la impudicia, la verdad es que el clero, bien por aumentar su influencia, o ya porque habiendo tenido una gran participación

en la ruina del teatro antiguo, quisiera congratularse con el pueblo, sustituyendo a aquél con otras fiestas que halagasen el gusto popular, introdujo en las ceremonias del culto cierto elemento dramático, representaciones verdaderamente escénicas, que han dado lugar a la opinión muy admitida de asignar al teatro un origen religioso, y a que se tenga como verdad inconcusa la afirmación de que el drama ha nacido en el seno de la religión y ha vivido por largo tiempo bajo el amparo de las bóvedas de los templos (388).

Testimonio de esto que decimos son las representaciones de los misterios de la religión, que, siguiendo las antiguas tradiciones litúrgicas, se hacían en las iglesias de España en el siglo XIII. Empiezan estas representaciones con las fiestas de Navidad o de la Nacencia de Nuestro Señor, con las de los Tres Reyes Magos y con las de la Resurrección, todas las cuales se mencionan en las Partidas (389). Entre el ritual de la catedral de Gerona, no sólo se encuentran las representaciones de Navidad, del Martirio de San Esteban, de Las Tres Marías y otros asuntos religiosos, sino que consta que al aceptar los canónigos sus cargos se obligaban a representar en la mañana del primer día de Pascua el drama que lleva el último de los títulos citados. Asimismo consta que la fiesta llamada del Corpus Christi, instituida por Urbano IV en honor de la Eucaristía y celebrada en casi todos los países con representaciones dramáticas, tales como la del sacrificio de Isaac y el sueño y venta de José, se solemnizaba en dicha catedral con gigantes y otras ridículas figuras. Otras fiestas de esta clase, como las farsas burlescas que se representaban el día de Inocentes con este mismo nombre, y la del Obispillo, que tenía lugar en las Vísperas de San Juan Evangelista, atestiguan la existencia e importancia del teatro litúrgico, cuyas representaciones, mudas o pantomímicas unas veces, puestas en diálogo otras, y sujetas siempre a formas dramáticas, provienen de las costumbres gentílicas, empiezan a manifestarse mediante el canto y la danza que acompañan a las ceremonias del culto, y son después conocidas con el nombre de misterios.

No cabe duda que en semejantes representaciones hubieron de introducirse abusos de índole grosera, que no pudieron menos de llamar la atención de los Concilios y de la Ley. Las Partidas nos enseñan que en las iglesias se ejecutaban «muchas villanías et desaposturas» indignas de la casa de Dios, así como que fuera de su recinto se hacían otras representaciones que eran llamadas juegos de escarnios, que no debían hacer ni presenciar los clérigos. Nos referimos aquí a la Ley 34 del título VI de la Partida primera, por la cual, no sólo se viene en conocimiento de que a mediados del siglo XIII eran frecuentes en España las representaciones de dramas religiosos y profanos y de que eran hechas dentro y fuera de los templos, así por clérigos como por legos, sino de que el arte dramático era considerado ya como un medio de vivir, y de que las piezas representadas no consistían sólo en mudas pantomimas, sino que también se recitaban.

Lo que acabamos de decir atestigua la existencia de otro género de representaciones escénicas extrañas a la Iglesia. La misma bifurcación que en todas las esferas del arte de Castilla hemos notado, durante la época que acabamos de recorrer, se manifiesta desde su comienzo en el teatro

español. Si por un lado el sentimiento religioso produce las representaciones que hemos denominado misterios, por otro, ideas ajenas a la religión dan origen a las conocidas con el nombre de farsas o juegos de escarnio, puestas en escena en calles y plazas y en las casas de los señores por los juglares que hemos dado a conocer en la lección precedente. Ambos géneros de representaciones (las religiosas y las profanas), señalan evidentemente la mayor infancia del arte dramático; pero las últimas marcan a la vez el punto de que éste parte hasta llegar a emanciparse absolutamente del templo.

Dejando a un lado los juegos y espectáculos escénicos, así religiosos como profanos, que fueron representados en tiempo del Rey Sabio, necesitamos trasladarnos a la segunda mitad del siglo XIV y al reinado de D. Pedro el Cruel, para encontrar alguna composición que siquiera tenga visos de dramática (390), siendo la primera que debemos mencionar la denominada Danza de la Muerte, atribuida, según en la lección XVI dijimos, al Rabbi don Sem Tob de Carrión, y que a juzgar por su índole, consideran algunos como destinada a representarse con canto, recitado, baile y música instrumental. En el mismo reinado, D. Pedro González de Mendoza, abuelo del Marqués de Santillana, escribió cantares escénicos y otras poesías de forma dramática, según atestigua su ilustre nieto. En 1394, un poeta valenciano (Mossén Domingo Maspous), escribió una representación alegórica para celebrar la coronación del rey D. Martín. En 1414, era festejado en Zaragoza D. Fernando el Honesto por su exaltación al trono aragonés, con un espectáculo alegórico, en que intervenían la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia, debido, según en la lección XX queda indicado, a la docta pluma del Marqués de Villena (391). En este lugar de los orígenes de nuestro teatro, colocan la Comedieta de Ponza aquellos para quienes esta obra de Santillana es una representación dramática, opinión de que nosotros no participamos. Y puesto que nos encontramos ya en el brillante reinado de D. Juan II, debemos hacer mención de las fiestas que dio a este monarca en Tordesillas (1422) el Condestable D. Álvaro de Luna; fiestas en las cuales figuraron entre otros divertimientos las representaciones llamadas entremeses. Añádase a esto que, durante el mismo reinado, apenas hay noticia de festividad religiosa y regocijo público en que no figurasen misterios, farsas y momos, y que durante él fueron vertidas al castellano las diez Tragedias de Séneca, lo que es indicio de un nuevo rumbo dramático, y quedará probado que el arte escénico ganaba cada día terreno y ejercía un influjo que cada vez era más ostensible.

Estos son, en suma, los datos que para la historia de nuestro teatro arrojan los reinados de D. Pedro el Cruel y de don Juan II. En el de D. Enrique IV salieron a luz dos producciones que por lo que se aproximan ya al espíritu y carácter dramáticos, merecen particular mención: tales son las tituladas Coplas de Mingo Revulgo y Diálogo entre el Amor y un Viejo, impresas ambas en unión de las hermosas Coplas de Jorge Manrique.

Respecto de la primera, nada tenemos ahora que añadir a lo que en la lección XXIV dijimos.

Más carácter de composición dramática que ella tiene la segunda, también atribuida a Rodrigo de Cota, supuesto autor de las Coplas de Mingo Revulgo. El Diálogo a que nos referimos, tiene por objeto presentar la lucha de un anciano que en vano intenta resistir a las seducciones y

halagos de Cupido. Metido en una pobre choza el Viejo, presentásele el Amor y a su vista exclama:

Cerrada estaba mi puerta:
a qué vienes? por do entraste?
di, traidor, cómo saltaste
las paredes de mi huerta?
La edad y la razón
de ti me habían libertado;
deja al pobre corazón
retraído en su rincón
contemplar en lo pasado.

Entre ambos personajes se entabla animadísima disputa, de la que, como era de presumir, sale vencido el Viejo hasta el punto de rendirse a discreción, lo que da lugar a que el Amor se le burle en las barbas y le trate con no poca dosis de ironía, preguntándole después si cree que a sus años ha de ser feliz en amores. Esta piececita parece que fue destinada a la representación, para la cual no deja de tener condiciones, pues tiene hasta cierto aparato escénico. Su composición es ingeniosa y agradable, e influyó algún tanto en la creación del drama, que ya parece anunciar, como se observa viendo la semejanza que existe entre el Diálogo y algunas de las Églogas de Juan del Enzina.

Si a las producciones mencionadas se añaden diferentes diálogos dramáticos como el Debate de su corazón y su cabeza, de Cartagena; el de Alegría, y del Triste amante, de Rodríguez del Padrón; el Pleito que ovo con su amiga, de Juan de Dueñas; la Sepultura de amor, de D. Carlos de Guevara; la Sepultura de Macías, de Diego de San Pedro; los Requerimientos de amor a su dama, de D. Luis de Portocarrero y otros muchos que sería prolijo enumerar, debidos a Gualberto y Pedro de Santa Fe, a Mogica, Escribá, Farrer, Torrellas, Fenollar, Gazull y Moreno; si además se tiene en cuenta que por lo menos desde 1460, y según se ve en la Relación de los fechos del muy magnífico e mas virtuoso señor el señor don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla, se hacían ya fuera de los templos representaciones con rico y vistoso aparato, ciertamente no podrá negarse que la literatura dramática adquiriría gran desarrollo durante el siglo XV, preparando así la creación del teatro, y revelando ya la rica originalidad que tanto distingue más tarde al ingenio dramático de los españoles.

También demuestran las indicadas producciones que la secularización del drama adelantaba camino, por más que todavía en el reinado de los Reyes Católicos prevaleciesen los géneros religioso y alegórico-moral; pero los abusos que antes de ahora hemos indicado proseguían a la vez, lo que dio origen a que se dictasen disposiciones contra las representaciones en las iglesias, según puede verse por el Canon del Concilio de Aranda (1473) y otras análogas. Mas semejantes abusos dejaban entrever claramente la completa ruina del teatro litúrgico y la formación del profano (392).

Determinados así los gérmenes de la Dramática española, tócanos ahora tratar de los ingenios que acometieron primeramente la ardua e importantísima empresa de convertir en verdadero teatro todos los ensayos escénicos que hemos indicado. En las obras de dichos ingenios podremos observar una dirección determinada hacia la formación del verdadero

teatro, y descubriremos una intención y un sentido dramáticos que auguran los días felices de que en la siguiente centuria goza la escena española.

El primero de nuestros ingenios, a quienes cabe tan señalada honra, es el aventajado poeta (de quien en la lección XXVI nos hemos ocupado), Juan del Encina.

Aparte de las obras líricas de Juan del Encina, que mencionamos en la lección precitada, las que mayor fama le han dado, sin duda por la novedad que entonces tenían, son sus composiciones dramáticas, que en número de doce ocupan la cuarta parte de su Cancionero. Llamolas él mismo representaciones, y por el respeto que profesó a Virgilio, designolas también con el nombre de Églogas. De éstas vamos a tratar ahora, y al efecto empezaremos por decir que se dividen en religiosas y profanas. Al primer género corresponden las escritas para ser representadas la noche de Navidad, las de la Pasión y Resurrección de Cristo y otras. A la segunda clase pertenecen la denominada Aucto del Repelón, la del Carnaval, la de los pastores Fileno, Zambardo e Cardenio y otras varias. De la fecha en que estas composiciones se representaban y del mérito de las mismas, puede juzgarse por lo que acerca de ellas se dice en el Catálogo Real de España: «En el año de 1492 comenzaron en Castilla las compañías a representar públicamente comedias, por Juan del Encina, poeta de gran donaire, graciosidad y entretenimiento». Semejante juicio concuerda con el emitido por Agustín de Rojas en su Viaje entretenido. Dice así:

Juan de la Encina el primero,
aquel insigne poeta,
que tanto bien empezó,
de quien tenemos tres églogas
que él mismo representó
al Almirante y Duquesa
de Castilla y de Infantado,
que estas fueron las primeras.

Desde 1492 a 1498 escribió Encina para que se representasen esas que él llamó Églogas, aunque sólo tienen de tales el nombre y la forma. Lo que ésta ofrece de dramático proviene sin duda de los misterios, de los autos tan conocidos ya en los tiempos del Rey Sabio. Así es que seis de las mencionadas églogas, no son otra cosa que simples diálogos representables en los días que la Iglesia celebra. La primera de ellas, representada como indica su nombre en la noche de Navidad, es un diálogo sencillo entre dos pastores, sin relación inmediata con el objeto de la fiesta, aunque uno de ellos dirige a la Duquesa de Alba (en cuyo oratorio se representaron principalmente los dramas de Encina) algunas estrofas en nombre del poeta, acerca del nacimiento de Cristo. En la segunda de las referidas églogas hay ya más movimiento, más vida. Figuran en ella cuatro pastores, representación de los cuatro Evangelistas, de los cuales San Juan parece como que encubre la persona del autor; así al menos se deduce del papel que desempeña. Es en efecto el primero que sale, y empieza por hablar de sí mismo vanagloriándose de sus obras y elogiándolas, tanto que merece que Mateo, que sale después, le reprenda por su excesiva vanidad y le diga que «sus obras todas no valen dos pajas» lo que da motivo a un animado diálogo entre ambos Evangelistas y a que San Juan insista en las alabanzas de sí

propio. Hablan después de la bondad de los Duques de Alba, a cuyo servicio dice Mateo desea ser admitido, y entonces aparecen en la escena Lucas y Marcos anunciando el nacimiento del Salvador, acerca de cuyo suceso platican los cuatro evangelistas, resolviendo al cabo ir a Belén a adorar el pesebre, por lo que se retiran cantando un villancico nada devoto, pero de algún efecto, que pone fin a la pieza, a la manera que sucede con todas las composiciones de Enzina y casi todas las posteriores inmediatas destinadas a la representación. Otra de las églogas religiosas de Enzina es la que se refiere a la Pasión y Muerte de Jesús, representada en Viernes Santo: intervienen en ella dos ermitaños (padre o hijo), la Verónica y un ángel.

Con lo dicho creemos que basta para conocer las églogas religiosas de Juan del Enzina, añadiendo que en todas las que escribió se advierte que carecen de interés dramático, de enredo y demás requisitos que constituyen el drama. La que más, tiene seis interlocutores y lo común es que no haya más que dos o tres.

De las églogas profanas debemos citar una en que parece que el autor recuerda su vida estudiantil; es la divertida farsa, titulada Aucto del Repelón, consistente en una escena de mercado en Salamanca, con burlas y una refriega entre estudiantes y pastores. Merece también citarse la representada ante los Duques de Alba el postrer día de Carnaval, y cuyo objeto es lamentar la partida del Duque a la guerra de Francia. Sigue la otra, también representada en la noche postrera del Antruejo, y reducida a un diálogo animado sostenido por cuatro pastores, en el cual se figura un combate entre el Carnaval y la Cuaresma, saliendo ésta vencedora. Pero en donde Juan del Enzina se presenta con más invención dramática y más acertada elección del asunto, es en las dos églogas, que aunque separadas, debieron componer juntas un todo: tales son la del «escudero que se tornó pastor» y la de los «pastores que se tornaron palaciegos». En opinión de Ticknor y de Schack, ambas deben ser consideradas como una misma, y forman un pequeño drama lleno de vida y de gracia. En la primera, una pastora llamada Pascuala no se muestra esquiva a los galanteos del pastor Mingo, hasta que se le presenta un apuesto y joven escudero, a quien acepta por amante a condición de que se hará pastor. Con esta metamorfosis y el obligado villancico termina la égloga primera. En la segunda, que como hemos dicho es continuación de ésta, el escudero, cansado de la vida pastoril, no sólo se propone abandonar el cayado, sino que induce a los demás pastores a que lo dejen igualmente y se hagan palaciegos, lo que al fin sucede, tomando de aquí pretexto el autor para criticar las costumbres cortesanías y encomiar la vida del campo. El villancico con que termina esta segunda égloga es excelente y tiene por objeto las alabanzas del amor, que «con su poder trasforma los palaciegos en pastores y los pastores en palaciegos». En ambas églogas abundan los chistes, y hay pasajes poéticos, naturales y tiernos.

Tales son, en suma, las representaciones escénicas, las obras de alguna intención dramática debidas a Juan del Enzina, reputado generalmente como el padre o fundador de nuestro primitivo teatro, propiamente dicho. En él comienza, al menos, esa serie de trabajosísimos ensayos que dan por resaltado nuestro admirable teatro nacional.

El influjo ejercido por Juan del Enzina no se circunscribe a la

dramática española, sino que alcanza también a la portuguesa, toda vez que los primeros pasos de ésta se hallan calcados, digámoslo así, en las obras de aquel ingenio. Se debe esta feliz circunstancia a un caballero lusitano llamado Gil Vicente, que asociándose al movimiento general emprendido por la literatura española, cultivó con gracia y esmero el habla de Mena y Santillana y siguió las huellas del arte de Castilla. Nació este ingenio a mediados del siglo XV, de una familia distinguida, y sus padres lo dedicaron en un principio a la carrera del foro, cuyos estudios abandonó para consagrarse al cultivo de las musas. Proporcionáronle éstas grandes triunfos, sobre todo como poeta dramático, en cuyo concepto gozó de grande fama, así dentro como fuera de su patria. Según todas las probabilidades Gil Vicente debió morir hacia el año de 1536, dejando una hija llamada Paula, que heredó su fama como excelente actriz y que le ayudó a componer algunas de sus obras dramáticas. Paula fue en su tiempo admiración de Lisboa así por sus dotes felicísimas de actriz como por sus gracias y hermosura: no menos célebre que ella fue su hermano Luis, uno de los poetas más populares de su época, al cual se debe la primera edición completa de las obras de su padre, que publicó en 1562.

Gil Vicente reunía muy excelentes dotes como autor dramático. Discreto y gracioso como pocos, dotado de mucho ingenio y poseyendo bastante instrucción, conoció bien pronto los efectos teatrales y supo dar animación e interés a sus dramas. Imitó a Juan del Enzina, al cual aventajó en la pintura de los caracteres, en el movimiento dramático, y en la animación y colorido del lenguaje, y a su vez fue imitado por el mismo Lope de Vega: esta circunstancia habla muy alto en favor del insigne poeta portugués que con tanta soltura supo manejar la lengua castellana.

En este idioma escribió su primer ensayo dramático, el Soliloquio, representado por él mismo en 1502 (393) con motivo del natalicio del príncipe que más tarde subió al trono con el nombre de Juan III: esta obra obtuvo muy brillante éxito.

Los dramas de Gil Vicente pueden dividirse en cuatro clases, a saber: autos, comedias, tragicomedias y farsas. Los primeros se subdividen en religioso-pastoriles y alegórico-religiosos, distinguiéndose entre ellos por la gracia, naturalidad y sencillez que rebosan, como por la unción y piedad que muestran, los denominados Auto de la Sibila Casandra y Auto de los cuatro tiempos: los titulados Auto da Feyra y Auto da alma se distinguen también, el primero por lo extraño y singular de su composición y el segundo por lo admirable de la alegoría. De las comedias, en las cuales hay gran diversidad de índole y de fondo y no dejan de presentar escenas divertidas, merecen citarse la de Rubena y la del Viudo, particularmente esta última que es la más acabada, por más que la invención no ofrezca novedad. Para ser representadas en ciertas solemnidades escribió Gil Vicente la mayor parte de sus tragicomedias, de las cuales deben mencionarse la titulada Nao d'amores y la del Triunpho de Inverno, esta última por la belleza de sus escenas bucólicas. En las farsas es en lo que más se distinguió el gran dramático lusitano, pues en ellas da sobradas muestras de ingenio y de una fecundidad inagotable, a la vez que de su extraordinaria vis cómica. La más graciosa de todas ellas es, sin duda, la denominada De quem tem farelos, en la cual abundan las situaciones y los chistes cómicos y picarescos; como sucede en la que

tituló O clérigo de Beira. Generalmente las farsas de Gil Vicente carecen de unidad y por lo tanto de interés dramático; pero son muy divertidas y contienen pinturas animadas y verdaderas (394).

Coetáneo también de Juan del Enzina, aunque menos conocido, por más que no desmereciera de figurar a su lado, fue Lucas Fernández, a quien igualmente debe considerarse como uno de los fundadores del teatro español. El Sr. Gallardo ha sido el primero en darnos noticias de este ingenio, nacido en Salamanca. Reina aún gran oscuridad acerca de la biografía de Lucas Fernández, ignorándose el año de su nacimiento y hasta los nombres de los que le dieron el ser. Se sabe sí, que algunas de sus comedias se escribieron y representaron antes del año 1500, pues es cosa averiguada que precedieron a las de Gil Vicente, cuya primera tentativa dramática corresponde al año 1502. Schack, Ticknor, Amador de los Ríos y Gil de Zárate o no tratan o no hacen gran aprecio del autor a que nos referimos, acerca del cual puede consultarse el prólogo que precede a la colección de sus obras publicada por la Academia Española en el año 1867.

Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino, titúlase la colección a que acabamos de aludir, compuesta de seis piezas dramáticas y un Diálogo para cantar. El Prólogo a que nos hemos referido está escrito por D. Manuel Cañete, quien asienta en él que «un aficionado a buscar semejanza entre acontecimientos y personas de distintas épocas podría decir, con visos de buen sentido crítico, que Enzina fue el Lope de Vega y Fernández el Calderón del tiempo de los Reyes Católicos». Lo que vamos a indicar respecto de las obras que conocemos del dramático salmantino, nos mostrará el grado de exactitud que pueda tener la comparación que el señor Cañete establece en su erudito discurso.

De las seis composiciones indicadas, tres son profanas, una pertenece al género religioso y las otras dos participan de ambos géneros.

Veamos las tres profanas. Titúlase la primera de ellas simplemente Comedia y consiste en una pintura de las enamoradas ansias del pastor Bras-Gil, las esquivaces de Beringuella, que se rinde al cabo a las súplicas del pastor, y la cólera del abuelo de la zagala, Juan-Benito, a quien templea su vecino Miguel-Turra: el argumento concluye, como tantos otros, con la boda de los enamorados pastores. En la segunda farsa o cuasi comedia (así la denomina el autor) no figuran más que una Doncella, un Pastor y un Caballero: préndase el pastor de la dama, la requiere de amores y alterca celoso con el caballero, en cuyo poder la deja al fin, aviniéndose además a servir a ambos de guía para que salgan de un oscuro valle en que se encuentran. Cuasi comedia se denomina también la tercera farsa en la que figuran dos pastores, un soldado y una zagala llamada Antona, la cual, no obstante su esquividad y la tenaz resistencia que opone, cede a enlazarse con uno de los pastores llamado Prabos, debiéndose este resultado a la solicitud del otro pastor y del soldado. Como se ve, el primordial fundamento de los dramas profanos de Lucas Fernández es el amor, que expresa con formas distintas, según es la condición de los enamorados.

Lo que principalmente caracteriza a los dramas que acaban de ocuparnos es la gran sencillez de su estructura, circunstancia que también hemos notado en las obras de Enzina. La acción es en ellos descarnada, sin

complicación de sucesos ni peripecias, ni artificios de ningún linaje: en algunas de las farsas el argumento se desarrolla, como sucede en las dos primeras, casi sin episodios y sin más personajes que los absolutamente necesarios. Aparte de esto, lo que predomina en dichas obras es el elemento cómico, alegre y donoso por lo común, y algo chocarrero a veces. No falta en ellas un sabor verdaderamente poético, ni se hallan exentas de pinturas interesantes de costumbres, que se revelan en los altercados que sostienen entre sí los interlocutores.

Poco nos resta que decir, después de lo manifestado, de los demás dramas de Fernández. De la clase de los que participan de profano y religioso son la Égloga o farsa y el Auto o farsa, relativos al nacimiento de Jesús, y pertenecientes a un género que ya nos es conocido. Nuestro autor hace en dichas obras gala de vivísimas pinturas y en ocasiones de bellísimos pensamientos. A veces el desenfado con que maneja el pincel raya en insolencia, lo que no obsta para que por boca de sus discretos pastores dé a cada paso pruebas de abrigar una fe segura o inquebrantable.

Testimonio elocuentísimo de esto nos ofrece el Auto de la Pasión, último drama del libro de Lucas Fernández, y el de más mérito de cuantos salieron de su pluma, que sabe trazar en él con austeridad suma, sin adornos y con mucha dignidad de estilo, los asuntos con que tiene que rozarse al desenvolver el sencillísimo plan del Auto que nos ocupa. Escrito, como los demás sacros de aquellos tiempos y según el mismo autor dice, con el objeto de provocar la gente a devoción, se halla desarrollado en cortísimo número de escenas, reúne la circunstancia de no intervenir en éstas las figuras de Jesús y de su Madre, cosa rara en los autos y misterios, y abunda en rasgos muy bellos por lo delicados y expresivos.

Para terminar este estudio relativo a Lucas Fernández, réstanos hacernos cargo de una circunstancia que avalora el mérito de sus dramas. Nos referimos al lenguaje, al mucho esmero que nuestro autor ponía en la buena ordenanza del hablar. En efecto, la maestría con que Fernández maneja el habla es la causa de la oportuna diferencia del lenguaje que emplean sus personajes: tosco, pero expresivo, los pastores; más culto, los hombres y damas de las ciudades. Acomodado, pues, a la índole y circunstancia del que lo usa y empleado con pureza y discreción, plégase con docilidad suma a cuanto Lucas Fernández le pide.

Con los autores citados y algunos otros de escasa importancia (395), se termina el cuadro de los que cultivaron la poesía dramática durante la primera época de nuestra historia literaria. Al primero de los que inmediatamente les siguen, y cuyas obras estudiaremos al reanudar en la segunda época este estudio del teatro, se deben nuevas teorías sobre aquel arte y el patrón o tipo del drama español de los tiempos posteriores. Tal fue Bartolomé Torres Naharro, de quien en lugar oportuno nos ocuparemos.

Época segunda
Edad moderna.
(Siglos XVI-XIX.)

Primer período.

Dominación de la casa de Austria.

(Siglos XVI-XVIII.)

Lección XXX.

Introducción al estudio del primer período de la segunda época de nuestra historia literaria. -Ojeada retrospectiva. -Influencia de la Reforma.

-Modificaciones que en esta nueva época experimentan las ideas y los sentimientos que constituyen la vida de nuestro pueblo durante la Edad Media. -Efectos que producen estas modificaciones en la poesía lírica.

-Escuelas poéticas; determinación, desarrollo y principales mantenedores de cada una de ellas. -Indicaciones sobre el estado de la poesía épica en este período. -Id. de la dramática. -Id. de los géneros compuestos

(sátira, bucólica y novela). -Ídem de la poesía didáctica. -Id. acerca de la Didáctica y la Oratoria.

(sátira, bucólica y novela). -Ídem de la poesía didáctica. -Id. acerca de

la Didáctica y la Oratoria.

Al trazar el cuadro general que ofrece la literatura, castellana durante el reinado de los Reyes Católicos (Lecciones XXV, XXVI y XXVII), apuntamos las causas del movimiento literario que entonces se inicia y que debe considerarse como el prólogo de la época en cuyo estudio entramos con la presente lección. Todos los ramos de la Literatura reciben en aquel reinado notable impulso, merced a las indicadas causas y en especial al Renacimiento, cuyo influjo en la esfera de nuestras letras procuramos determinar señaladamente en la lección XXV.

La Poesía en todos sus géneros, la Oratoria y la Didáctica reciben durante el reinado de Isabel y Fernando extraordinario desenvolvimiento, que es preludeo del Siglo de oro que ahora empezamos a estudiar. Hemos visto que en la Poesía son cultivadas todas las escuelas que se manifiestan en el reinado de D. Juan II de Castilla, predominando en las manifestaciones que produce los elementos provenzal e italiano, del Renacimiento, lo cual acusa el desarrollo que había adquirido el lirismo, al cual veremos ahora ejercer un gran dominio en la esfera de dicho arte: la tendencia a la adopción de las formas populares, armonizándolas con el sentido clásico que en el fondo entrañan dichas producciones, es otro de los caracteres que dominan en la Poesía al espirar el último período de nuestra primera época literaria, en el cual y partiendo de los libros de Caballerías, se inicia ya la verdadera novela apareciendo con la Celestina, la que bien puede considerarse como de costumbres. La Historia empieza ya a formarse con carácter de tal, aspirando a copiar las producciones de la antigüedad clásica resucitadas por el Renacimiento; y mientras estos hechos tienen lugar, la poesía dramática, cuyos gérmenes deben buscarse en la literatura latino-elesiástica del ciclo primero, va saliendo del estado embrionario en que la contemplamos durante el reinado de Alfonso X; y en los tiempos de los Reyes Católicos la vemos echar los cimientos del gran teatro nacional, que forma con los elementos que le suministra la poesía genuinamente popular. Y al propio tiempo que así se prepara la evolución, que tiene por complemento el desarrollo literario que en la historia de la literatura patria recibe el nombre de Siglo de Oro, el idioma castellano adquiere extraordinario vuelo, triunfa por completo de los demás romances hablados hasta entonces en la Península ibérica, y empieza a hacer ostentación de las galas y virtudes que resplandecen en los poetas y prosistas que estudiaremos en las lecciones

siguientes.

En la lección XXV vimos las causas que preparan este gran movimiento literario: digamos ahora algo sobre una que entonces no mencionamos, y que por su carácter político y religioso y por las relaciones que tuvo con la libertad del pensamiento, ejerció notable influencia, aunque de distinta manera y con diverso sentido que las otras, en la esfera de las letras. Sus consecuencias se sienten todavía en España, sobre todo en el campo de nuestra literatura, en el que sus huellas han quedado marcadas de un modo indeleble.

Nos referimos a la lucha gigantesca suscitada en Europa con motivo de la revolución religiosa iniciada por Lutero y conocida con el nombre de Reforma. Aunque esta no hubiese traído en pos de sí mas consecuencia que el principio del libre examen, ciertamente que no podría negársele un influjo grande y fecundo en las manifestaciones literarias. No solo los resultados propios de semejante principio, sino también los medios que se pusieron en juego para combatirlo, hubieron de influir en nuestra literatura. La libre emisión del pensamiento sufrió rudos golpes y fue en extremo cohibida so pretexto de combatir la Reforma. En España, el espíritu religioso, que con tanta fuerza se manifiesta desde tiempo muy remoto en la esfera del Arte, sufre notables modificaciones con motivo del dominio que en otros países adquieren las doctrinas de Lutero: llega a hacerse en extremo suspicaz y de todo punto irreflexivo; y alentado por el apoyo que halla lo mismo en los gobernantes que en el pueblo, aspira, no sólo al dominio de las conciencias, que por largo tiempo ejerció con despótico y absoluto imperio, sino también al poder civil y político que disputó a los reyes.

Este hecho, juntamente con los que en la citada lección XXV mencionamos, modificaron la manera de ser, la vida total de nuestro pueblo, o influyeron, por lo tanto, en las particulares determinaciones de esa misma vida, dándoles caracteres distintos a los anteriores y trayéndoles elementos nuevos, a virtud de los cuales se determinan nuevas direcciones que seguir. Así es que las ideas y sentimientos que, según en la lección II dijimos, determinan la vida y civilización de nuestro pueblo en la Edad Media y se reflejan, por lo tanto, en las manifestaciones literarias de aquella época, sufren en la Edad Moderna notables modificaciones, hijas de las variaciones que en su total organismo experimenta la sociedad española. Semejantes modificaciones se determinan principalmente por la exaltación de los sentimientos nacional y religioso, por el desarrollo del monárquico y por la modificación del caballeresco.

Ya hemos visto cómo se modifica el sentimiento religioso. Ahora más que antes se muestra fanático, invasor en todos los terrenos y duro e inflexible hasta el punto de que los autos de fe causan la delicia del pueblo que siempre blasonó de hidalgo y generoso. Su dominio no halla límite, y todos los asuntos, aún los más mundanales, son objeto de su vigilancia diligente y suspicaz. Débese este fenómeno a que así como en la Edad Media el musulmán era a la vez enemigo de la fe y de la patria, empeñada España, al comenzar la Edad Moderna, en las tremendas luchas que tan célebre la hicieron, el pueblo ve en el hereje lo que en el árabe había visto: el enemigo de la fe y de la patria, y de aquí el odio que le profesa. De notar es una circunstancia que no deja de ser importante. Ese

sentimiento religioso, exaltado como llegó a estarlo en la época que vamos a estudiar, produce la escuela mística, que como eminentemente subjetiva que era, tiene por base un individualismo predominante, que en tal concepto entraña el germen del libre-examen, o sea del principio protestante a que la misma escuela es tan tenaz y sis temáticamente opuesta (396). Digna es de tenerse presente esta circunstancia cuando se trate de estudiar el sentido y espíritu del sentimiento religioso en la época histórica y literaria que va a ser objeto de nuestras investigaciones.

No aparece de menos bulto la modificación que en la Edad Moderna sufre el sentimiento de la nacionalidad. Circunscrito durante la Edad Media a la aspiración noble y legítima de llevar a cabo la reconquista, dejando la Península limpia de invasores, no se contenta ahora con esto. Desalojados los moros de su último baluarte y expulsada de nuestro suelo la raza hebrea, se manifiestan en nuestro pueblo aspiraciones más grandes, deseos verdaderamente audaces que sin duda reconocen por incentivo, por una parte, el espíritu belicoso y aventurero de los españoles, y por otra los triunfos de nuestras armas y las conquistas de nuestra política. Dueños, como llegaron a ser, de un mando hasta entonces desconocido y de muchas y ricas comarcas, el sueño de los españoles es desde la época de Carlos V el dominio del mundo entero, la monarquía universal. El sentimiento, pues, de la nacionalidad se desborda, y de una aspiración justa y realizable se convierte en una vanidad basada en una injusticia y en una utopía. Semejante aspiración se reflejará en adelante en las manifestaciones literarias.

Como hijo de esas modificaciones que en el sentimiento religioso y en el de la nacionalidad hemos notado, y como natural fruto del desarrollo creciente de la monarquía absoluta, aparece un elemento nuevo que influye poderosamente en la vida total del pueblo español, y que por lo tanto, habrá de entrar a influir también en las esferas del Arte. Nos referimos al sentimiento monárquico. Tuvo por objeto la política de los Reyes Católicos y de sus sucesores, no sólo establecer la unidad religiosa, sino también realizar la unidad política, contrarrestando el poder feudal y destruyendo los privilegios de las ciudades, de las corporaciones y de las órdenes de caballería, para levantar sobre las ruinas de todo esto la monarquía absoluta, a lo que ayudaron en gran manera los triunfos y las conquistas realizadas por los reyes, mediante las cuales halagaban una de las más grandes aspiraciones del pueblo español: la de la monarquía universal a que antes nos hemos referido. No es extraño, pues, que los españoles se mostrasen profundamente monárquicos y dieran evidentes pruebas de cariño y lealtad a los reyes, máxime cuando desde los comienzos de la Reconquista, éstos personificaban sus glorias y sus aspiraciones. El sentimiento monárquico se reflejará también en adelante con gran fuerza y colorido en las manifestaciones literarias que produzca el ingenio español.

Últimamente, los sentimientos de amor y caballerosidad sufren también modificaciones notables en la época que vamos a examinar. El espíritu caballeresco se pierde en ella, así como el platonismo amoroso, que en pocos poetas se encuentra real y efectivamente. En cambio de éste, y como natural consecuencia de su desaparición, la idea del honor de la mujer

adquiere una importancia grandísima y es aplicada con una rigidez que raya en exageración. El padre, el marido y el hermano están autorizados para castigar, hasta con la pérdida de la vida, toda falta, por ligera que sea, que pueda empañar aún aparentemente el honor de una dama, en cuya vivienda nadie puede penetrar sin el competente permiso. La sociedad impone respecto de este punto una ley estrecha e inexorable. Y lo que con la desaparición del platonismo amoroso se pierde en ideas y sentimientos poéticos, gánase por otra parte con los lances novelescos a que dan lugar los misteriosos mantos, las dueñas y los escuderos que favorecen a damas y galanes en sus relaciones o aventuras amorosas, y que tanta animación, vida y belleza prestan a nuestra literatura, principalmente a la dramática, en los siglos XVI y XVII. De estas modificaciones nacen elementos nuevos y muy dignos de estima, que influyen considerablemente y en diversos sentidos en las esferas del arte cuyas manifestaciones estudiamos.

Estas modificaciones de las ideas y sentimientos de nuestro pueblo, se reflejan, como es natural, en la Literatura, constituyendo los caracteres dominantes en ésta durante su segunda época, y muy singularmente en el primer período de ella, según ahora observaremos.

Empezando por la poesía lírica (397) lo primero que acerca de ella debe hacerse notar es la influencia, el cambio que en su manera de ser ejercen las modificaciones que antes hemos indicado con relación a las ideas y sentimientos que determinan la vida y civilización de nuestro pueblo; así como la importación de elementos extraños que producen un gran desenvolvimiento del lirismo, que en esta nueva época adquiere un vuelo extraordinario (398).

Siguiendo las mismas direcciones que toman el espíritu y la política nacionales, «las musas castellanas, después de haber triunfado de cuantos dialectos quisieron un tiempo disputarles el terreno, no contentas con haber reducido al silencio todos sus enemigos domésticos, arrastradas por la grandeza misma de los medios que les había dado la victoria, empezaron a hacer invasiones en terreno extranjero, y a enriquecerse y engalanarse con los despojos de brillantes usurpaciones» (399). De esto proviene principalmente la variedad de que con inusitada riqueza hace ostentación nuestra poesía lírica durante los siglos XVI y XVII, variedad que la lleva en poco tiempo a recorrer todos los géneros y a apropiarse todas las formas.

Mas no se cifra en esto solo la transformación que la poesía lírica experimenta a consecuencia de las modificaciones que en su total organismo sufre el pueblo español, según hemos visto. De lo expuesto en el párrafo precedente, se deduce que en la Edad Moderna tiene también nuestra poesía lírica mucho de imitación, así en el fondo como en la forma. Pero al perder la espontaneidad propia de la edad adolescente, y por lo tanto irreflexiva, ganó considerablemente, en cuanto que ensanchó la esfera de las ideas y enriqueció, perfeccionándolo, el instrumento de que se vale para manifestarse. Entra ahora en la que podemos llamar su edad madura, y se presenta, en su consecuencia, con un carácter relativamente reflexivo. Así es que la veremos más filosófica que enamorada, y más abundante en sentencias que en arrebatos: conservará la tendencia épica y objetiva que caracteriza a los pueblos latinos, y revestirá a la vez formas diversas

brillantísimas y majestuosas, que parecerán expresión genuina de la exaltación del entusiasmo y la pasión. Pero hay que tener en cuenta que a pesar de esto, se inspira poco en el verdadero sentimiento y menos en nuestras hazañas y conquistas, por lo que no es nacional en este sentido. Es una poesía artificiosa, afectada y formal: su principal belleza está en la forma, salvo algunas excepciones; casi nunca se inspira en sentimientos de trascendencia, y hasta cuando lo hace en el erótico, en que abunda, peca de artificiosa y poco espontánea. Es por esto tan pobre en el fondo como rica en la forma, de lo cual se adquiere la certeza repasando las colecciones que existen de poetas líricos, en las cuales por punto general se halla gran exuberancia de galas poéticas y apenas si se encuentran pensamientos elevados y profundos. Aparte de algunas excepciones, la verdad es que la forma es el todo en nuestra poesía lírica, lo cual se explica por el carácter mismo del pueblo que la cultiva, que como hijo de la raza latina y habitante de un país meridional, tiene más desarrollada la fantasía que la reflexión.

Pero la transformación a que aludimos no se realiza en un día ni se echa de ver en totalidad desde un principio; sino que se verifica mediante parciales desenvolvimientos y se manifiesta según que los elementos y causas de que procede germinan y se ponen en sazón de dar frutos. Por eso veremos en esta edad que la poesía lírica es al principio sencilla, dulce y delicada con Garcilaso; tierna y filosófica a un mismo tiempo, con Fray Luis de León; severa, mesurada y sentenciosa, con los Argensolas; e impetuosa y filosófica a la vez, con Herrera y Rioja. Si del fondo pasamos a la forma, notaremos la misma variedad, hija, como aquella, de la variedad riquísima con que por las causas ya indicadas que ahora señalaremos más determinadamente, se manifiesta en las esferas del Arte el ingenio español.

Esta variedad de formas artísticas da lugar en la poesía lírica a la formación de diversas escuelas poéticas, que reconocen como germen y base los elementos y las influencias, así propias como extrañas, que antes de ahora hemos indicado, y otras nuevas que indicaremos.

La primera de estas escuelas en el orden cronológico, es la llamada escuela italiana. Su razón de ser es fácil de determinar. Estriba en las influencias italianas, que por las causas ya dichas, y muy principalmente por el Renacimiento, se dejan sentir en nuestra literatura desde el siglo XIV; y ayuda a su preponderancia y definitiva determinación la revolución iniciada por Boscán en la poesía española con la introducción del verso scioltto o verso suelto (endecasílabo) de los italianos, y el mayor desarrollo dado al elemento lírico, hijo del sentido subjetivo que tanto predomina en las producciones de Petrarca, a quien Boscán y los que le siguieron en su reforma se propusieron por modelo. Determinar la manera como Boscán se aficionó a la forma toscana y al lirismo queda para cuando tratemos de este ingenio; lo que ahora importa dejar asentado es que, mediante la reforma indicada, se realizó un cambio completo de sentido en la Poesía, dando a su lenguaje la flexibilidad, la armonía y la pompa de que antes carecía y tanto se echaba de menos. Conviene insistir en que la reforma iniciada por Boscán no consiste sólo, como algunas han creído, en una mera variación de metros, cosa que en verdad no habría tenido gran importancia ni podríamos reputar como novedad, pues los versos toscanos

eran ya conocidos en la poesía castellana desde los tiempos de Juan II y antes, como lo justifican los sonetos que se encuentran en el Conde Lucanor de D. Juan Manuel y en las obras de Santillana. El principal mérito de la reforma de Boscán estriba en la mayor importancia que da al lirismo, o sentido subjetivo, en la poesía castellana, a la que trae además la poesía bucólica, innovaciones que al momento fueron aceptadas por hallarse en consonancia con los precedentes históricos y el sentido mismo que se había despertado en la vida del pueblo español.

La escuela poética que ahora nos ocupa es iniciadora, y todas las demás, excepto la castellana, se inspiran en innovación consiste principalmente en importar formas. Por lo que al fondo toca, se inspira en la imitación clásica, y en la poesía erótica de los italianos por lo que a la forma respecta. No consigue desarraigar por completo las formas antiguas, pues quedan vivos los romances y todas las combinaciones del octosílabo, y como escuela deja pronto de existir. De suma importancia es también advertir que así como la escuela alegórica del siglo XV se propuso la imitación del Dante, la que ahora nos ocupa sigue con preferencia al cantor de Laura, como lo hizo la escuela catalana, por lo que algunos la llaman petrarquista.

El verdadero padre de esta escuela es Garcilaso de la Vega, a quien desde luego siguen Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina y Francisco Figueroa. También dio impulso a esta escuela Hurtado de Mendoza.

A la escuela italiana se opuso la escuela tradicional castellana, que so pretexto de mantener en su pureza la antigua poesía nacional, hizo cruda guerra a la reforma iniciada por Boscán y realizada por Garcilaso. Distinguen a la escuela que nos ocupa los caracteres propios de la poesía nacional, cuya vindicación representa. Se señala, pues, esta escuela por el gracejo, la facilidad y el ingenio; pero carece de la profundidad de sentimiento y de la elevación y riqueza de fantasía que distinguen y dieron popularidad a la escuela italiana. La principal acusación que contra ésta formula, consiste en decir que fue la extremada longitud de sus versos hace que el pensamiento, no teniendo tanta extensión, se torne locuaz y verboso para poder llenar tales formas, lo cual explica la introducción del culteranismo. Las formas de la escuela castellana fueron al cabo aceptadas por los mismos poetas afectos a la italiana. Los metros de este origen y los castellanos se usaron al poco tiempo por todos los poetas sin distinción de escuelas, excepto algunos metros castellanos (las coplas de pie quebrado, por ejemplo) que cayeron en desuso.

Como ardiente adalid, y sin dada, jefe de la escuela tradicional castellana, figura Cristóbal de Castillejo, a quien siguieron Antonio de Villegas y Gregorio Silvestre, que al fin se pusieron de parte de la reforma, y Gálvez Montalvo con algún otro, como Hurtado de Mendoza, quien además no solo contribuyó al triunfo de la italiana, sino que escribió según el espíritu y manera de los clásicos.

El mismo origen que reconoce la escuela italiana, es decir, las influencias italianas y el Renacimiento, puede asignarse a la escuela clásica. El gran impulso que en España recibieron los estudios relativos a las grandes literaturas de Grecia y Roma, y la afición a los clásicos greco-latinos que por lo tanto se despertó, dan origen a esta nueva escuela, cuyos modelos principales son Virgilio y Horacio. Las

controversias escolásticas, que se mantienen principalmente en las aulas de nuestras universidades, ayudan también a la formación de la escuela clásica, la cual no hace ostentación de la afectada elegancia de que tanto se preció la italiana, ni tiene tanta inspiración como ésta; pero en cambio, es más profunda, más filosófica y más dada a sutilezas: es, por lo tanto, menos sencilla y espontánea que la italiana, con la cual tiene grandes afinidades, pues aparte de que una y otra emplean las mismas formas, ambas siguen a veces los mismos modelos. De aquí el que, más que como una escuela nueva, deba considerarse la clásica como continuación de la italiana, que ya hemos dicho que desaparece pronto para confundirse en las otras escuelas. La diferencia capital estriba en que la italiana se inclina más a la imitación de los grandes maestros italianos, y se da más a las manifestaciones eróticas, mientras que la clásica prefiere constantemente los modelos de la antigüedad pagana, se suele inspirar en los libros hebreos cuando trata asuntos religiosos, imita algunas veces a los italianos en la poesía erótica, y demuestra un sentido más alto de la belleza moral: la una es más dulce e inspirada y la otra más severa y filosófica. En cuanto a las formas métricas, también admiten los clásicos las castellanas tradicionales.

Dentro de la escuela clásica, se distinguen dos diferentes tendencias: una que sigue fielmente los principios que dejamos indicados y se denomina escuela salmantina, por haber nacido y tener sus principales mantenedores en los claustros de la Universidad de Salamanca, y otra que se separa de ésta, en cuanto tiende a sostener la poesía tradicional castellana representada por Castillejo, y recibe el nombre de escuela aragonesa, por ser de aquel reino sus jefes. La primera de estas tendencias, que es la representación más genuina y pura de la escuela clásica, se halla representada por Fray Luis de León, a quien siguen Francisco de Medrano y Francisco de la Torre; y la segunda, por los hermanos Argensolas, que están ayudados principalmente por Cristóbal de Mesa, el príncipe de Esquilache y Esteban Manuel de Villegas.

De gran importancia para el desenvolvimiento de la literatura patria es la aparición de la escuela oriental, llamada también sevillana, por tener su asiento en la hermosa capital de la Bética. Desde muy antiguo se distinguieron los poetas sevillanos, a los cuales se debe el triunfo que en el siglo XIV obtuvo la escuela alegórico-dantesca en las esferas del arte de Castilla (400). La influencia del Renacimiento, que dio impulso a todos los estudios, y muy particularmente las raíces que en nuestro suelo habían echado desde los tiempos del Rey Sabio el arte simbólico-oriental de los árabes y de los indios, así como los estudios bíblicos a que dieron mayor preponderancia las cátedras establecidas en Sevilla para estudiar las obras escritas en lengua arábiga, todo contribuyó a la formación de la escuela poética a que nos referimos, cuyo carácter predominante es el de reflejar el genio de los orientales mediante la propagación que en nuestro suelo había tenido la literatura sarracena. Prestábase en gran manera a esta nueva dirección de la Poesía la imaginación exuberante de los andaluces, exaltada, como dice el señor Amador de los Ríos en su obra tantas veces citada por nosotros, por el espectáculo sorprendente y majestuoso de aquella naturaleza, que poblaba los valles de verdes olivos y aromáticos naranjos y limoneros y que perfumaba los prados con bosques

de rosas y jazmines. El genio y la fantasía de los árabes estaban fuertemente arraigados y florecían como en tierra propia en las comarcas andaluzas; por lo que no es de extrañar, antes debe considerarse como natural y lógico, que el lenguaje poético, en cuyo favor tanto hizo Garcilaso, adquiriera más pompa, elevación, armonía y grandeza y se hiciera fantástico y fogoso manejado por los poetas de la escuela sevillana, que principalmente se distingue por la importancia que da a la forma y por su anhelo de crear un lenguaje poético (germen del gongorismo). Al inspirarse con preferencia en la literatura oriental (singularmente en la árabe y hebrea) no menosprecia la clásica, que también imita, ni las formas italianas, que así mismo adopta.

A Juan de Malara se cita como iniciador del movimiento literario que da por resultado la escuela oriental o sevillana, de la que es maestro reconocido Fernando de Herrera, el divino. Merecen citarse entre los mantenedores de esta escuela Francisco Pacheco, Pablo de Céspedes y Juan de Jáuregui, que propagó entre los ingenios andaluces el virus del culteranismo (401).

A la vez que las escuelas hasta aquí enumeradas daban los copiosos y brillantes frutos que tanto enaltecieron al Parnaso español en los siglos XVI y XVII, se introducía en ellas la semilla del mal gusto, triste augurio de la ruina que más tarde cupo a nuestra literatura. Ora se deba al mal gusto que a la sazón cundía por otras naciones, ora a la naturaleza del ingenio castellano y del idioma mismo, muy ocasionado a la ampulosidad y a la hinchazón, o bien al estado político en que se encontraba nuestro pueblo (402), lo cierto es que enfrente de los poetas afiliados a las escuelas clásica y oriental, y sin duda como consecuencia de ellas, se levantan los mantenedores del mal gusto, que pueden considerarse divididos en tres ramas, que ejercieron una fatalísima influencia en todas las esferas del arte literario de España.

Una de dichas ramas es la conceptista, compuesta en su mayor parte de escritores místicos y devotos. Caracterízanla principalmente la exageración y el artificio, las sutilezas de todo género, y los equívocos y retruécanos, que dan por resultado un estilo metafísico y figurado hasta el absurdo y la oscuridad y la extravagancia en el pensamiento. Casi al mismo tiempo que la conceptista, nació la rama culterana o gongorina (403)

, que se sostuvo por mayor espacio de tiempo que aquella, con gravísimo daño de la poesía en particular y de la literatura en general. Los cultos exageraron de una manera extraordinaria los defectos en que incurrieron los conceptistas, especialmente en cuanto se refiere al lenguaje, que convirtieron en hinchado, ampuloso y metafórico hasta rayar en lo absurdo y extravagante, exagerando el lenguaje poético de Herrera (que sus discípulos y aun él mismo habían ya inclinado por esta pendiente), por lo cual no parecerá paradoja que señalemos como origen del culteranismo la versificación misma del gran poeta sevillano (404), y por lo tanto lo consideremos como derivación de la escuela oriental, a la manera que el conceptismo lo es de la clásica. De la misma escuela clásica se deriva en parte el prosaísmo, que es la tercera de las tres ramas en que hemos dividido el mal gusto, y cuyos orígenes pueden también buscarse en la escuela tradicional castellana, que no llegó a desaparecer por completo.

El prosaísmo representa una reacción exagerada contra los culteranos.

Como representantes del mal gusto deben citarse como conceptistas Alonso de Ledesma, fundador de la secta, que fue auxiliado en su empresa por Quevedo, Fuster, Bonilla y otros; como culteranos, D. Luis de Góngora y Argote, que es el Pontífice de esta secta, la que dio nombre, y varios discípulos que tuvo, muy celosos del brillo de la escueta, tales como el Conde de Villamediana, Francisco Trillo Figueroa y Baltasar Gracián, a quien debe reputarse como el preceptista de la secta; y como prosaístas el Conde de Rebolledo, Antonio Enríquez Gómez (que a la vez es algo culterano), Alonso de Barros, Cristóbal Pérez de Herrera y otros.

Con el conceptismo, el gongorismo y el prosaísmo, es decir, con el mal gusto traído por diversos caminos, llegó la Poesía en todas sus manifestaciones a un estado tal de decadencia, que por lo rápido y lo lamentable sólo puede compararse con la que experimentó la nación misma desde el reinado de Felipe II hasta el de Carlos el Hechizado, en que todo se perdió. Mas no por eso faltó quien supiera librarse de mal tan generalizado, y protestar enérgicamente contra él. Aparte de los continuos y rudos ataques que individualidades más o menos autorizadas dirigieron al culteranismo, síntesis del mal gusto, se presentó en el campo de la literatura un grupo de ingenios anti-culteranos o independientes, que así procedían de la escuela clásica como de la sevillana, como en son de protesta contra los estragos y triunfos del gongorismo, de cuyo contagio se libran, conservando las excelencias del lenguaje de Garcilaso, Fray Luis de León y Herrera. Quizá al propósito de matar el gongorismo se deba el que el grupo de poetas a que nos referimos no se inclinase solamente a una de las dos escuelas que a la sazón predominaban (la clásica y la oriental). Sin olvidar el espíritu y el sentido moral, ni aun la forma del clasicismo, a que por punto general muestra afición el grupo de que tratamos, completan y moderan, embelleciéndolo, el sistema poético de los orientalistas sevillanos.

Es jefe de este grupo de mantenedores del buen gusto Francisco de Rioja, a quien ayudan en tan noble empresa Rodrigo Caro, Juan de Arguijo y Pedro Quirós, con algún otro de menor importancia.

Resumiendo lo dicho hasta aquí resulta: que la primera en aparecer de las escuelas que dejamos mencionadas, es la italiana, contra la cual protesta la tradicional castellana. De la lucha que entre ambas se entabla, resulta una conciliación relativa en que la primera lleva la mejor parte. Nacen luego, como hijas de la italiana, o mejor, como fruto de dicha conciliación, las escuelas clásica y sevillana, en pos de las cuales viene el mal gusto, débilmente contrarrestado por los mantenedores del buen gusto, y que al cabo sale vencedor en su forma culterana.

El desarrollo que durante el período que nos ocupa alcanzó la poesía épica no corresponde, ciertamente, al que logra durante el mismo tiempo la lírica, con la que se halla aquélla en condiciones de inferioridad muy notables. Débase a estas o las otras causas, es lo cierto que en el período de que tratamos, si bien se escribieron muchos poemas y en ellos se reflejan las ideas y sentimientos que inspiran al pueblo en que se producen, entre todos no se cuenta uno que merezca el nombre de tal, no obstante que a las felices disposiciones poéticas de los españoles y del lenguaje rítmico castellano, se unía en la época a que nos referimos el

estado político de la nación que no deja de ofrecer campo en que pudiera ejercitarse la musa épica. Las victorias y las conquistas de nuestras armas en Europa; el descubrimiento y población del Nuevo Mundo, y el triunfo definitivo de la Cruz sobre la Media luna, asuntos eran sobradamente dignos de ser cantados, y muy capaces de inspirar un buen poema épico, sobre todo la conquista de Granada que entrañaba la lucha gigantesca de dos nacionalidades, de dos distintas civilizaciones, y que por lo tanto, tenía condiciones suficientes para ser cantada en una epopeya. Mas no sólo el indicado asunto carece de esta clase de composición épica, sino que desgraciadamente no tenemos en toda nuestra rica literatura, un poema que merezca la consideración de tal.

Créese por algunos críticos, y nosotros lo afirmamos, que a la pretensión de nuestros épicos de querer ser a un mismo tiempo poetas o historiadores verídicos, se debe en su mayor parte la inferioridad de los poemas castellanos. Por el mérito que pudiera reportarles la última de ambas cualidades, eran prolijos y hasta nimios y rehusaban intercalar en la narración episodios de invención propia. Sacrificando las galas de la ficción al deseo de ser verídicos ante todo, ni el lenguaje, ni el pensamiento podían tomar el vuelo digno y majestuoso propio del poema épico: antes bien, una sencillez prosaica y un gusto hartamente pedestre sobresalen en ellos, a manera de cualidades características. El mal no era nuevo, sino que venía de muy antiguo, pues su origen se encontrará en las producciones heroicas de nuestra primitiva literatura: recuérdense los poemas del Cid, de Alexandre, de Fernán González y otros, como las leyendas piadosas de Berceo, y se verá que desde un principio la musa épica de nuestro pueblo se distingue por la carencia de poesía, de ficciones y de grandeza; por la falta de tono y sentido genuinamente épicos, en una palabra.

No obstante lo dicho, en la época literaria que ahora historiamos, fueron muchísimos los poemas que se escribieron en lengua castellana con pretensiones, y en realidad con carácter de épicos. Los tiempos lo requerían así, y a ello se prestaban el carácter y espíritu de nuestro pueblo, y las aventuras y triunfos de nuestra política y de nuestras armas. Por todo ello no es de extrañar que la literatura épica de los siglos XVI y XVII se manifestara con gran vivacidad y adoptando con preferencia la forma narrativa: estas son sus condiciones características.

No puede decirse lo que de la Épica, de la poesía dramática, que en el período a que esta lección sirve de introducción, adquiere un desenvolvimiento verdaderamente portentoso. Empezando ahora por la imitación clásica, a que las corrientes del Renacimiento llevaban en todos los ramos de la literatura, se distingue muy pronto por una gran originalidad, en cuyo concepto supera a la poesía lírica, de cuyo hermoso lenguaje se sirve, por lo que también se ve afeada por los mismos defectos que al señalar el mal gusto hemos notado en aquélla. Pero aún así y todo, nuestro teatro de la época a que nos referimos, puede competir en grandeza con el de las demás naciones, reuniendo el mérito de reflejar, mejor todavía que lo hizo la poesía lírica, las ideas y los sentimientos de nuestro pueblo, modificados en el sentido que al comienzo de esta lección hemos expuesto: de aquí que sea no sólo original, sino genuinamente nacional.

Nuestro teatro es, además, manifestación importantísima de nuestra literatura en el período que nos ocupa, por verificarse en él la fusión de la poesía popular y de la erudita, divorciadas durante la Edad Media. En él es también donde a mayor altura raya nuestro ideal artístico, pues si se distingue por la belleza del lenguaje, no menos brilla por la profundidad, trascendencia y elevación de los pensamientos que desenvuelve, en los cuales se reflejan, no sólo los sentimientos y el estado de cultura de nuestro pueblo, sino también la concepción entera de la vida, tal cual la formulaba la teología católica, principal inspiradora de nuestros grandes ingenios dramáticos.

En tal sentido puede decirse que así como el Romancero es nuestra gran creación artística en la Edad Media, el teatro lo es en la moderna, mereciendo ser considerado como nuestro mayor título de gloria literaria, como el monumento imperecedero que hemos legado a las futuras generaciones y que estudian todavía con admiración los extranjeros, que en aquella época sólo pueden presentar un teatro que con el nuestro compita: el de Shakespeare.

Los géneros poéticos compuestos (sátira, bucólica y novela) logran también en este período notable desenvolvimiento, reflejándose en la sátira y la novela principalmente el estado social de aquellos tiempos. No abundaron los cultivadores de estos géneros; pero el último produjo en nuestro pueblo un libro que basta para inmortalizarlo: el Quijote. Con ser la novela el género que más se cultivó de los que ahora nos ocupan, su campo es bastante reducido, al punto que bien puede decirse que, salvo algunos ensayos de novelas pastoriles, está reducida a las picarescas que pueden considerarse como de costumbres, en un aspecto parcial de éstas. Sin embargo, opérase en este género un cambio importante con relación a la época precedente, que consiste en sustituir con otra clase de ficciones, más adaptada al carácter de la época, los libros de Caballerías, a cuya desaparición contribuyó singularmente el inmortal libro de Cervantes. La bucólica, que se funda en la ley de los contrastes y que se basó en la imitación italiana, fue menos cultivada que la sátira, que representaba una especie de protesta contra las costumbres y principalmente contra la opresión de los poderes: sirvió la sátira de arma poderosa y terrible en las lides literarias, que con frecuencia solía agriar. La poesía didáctica está representada en esta época por varias epístolas y algunos poemas didascálicos de mérito escaso.

En cuanto a la Didáctica, el género más cultivado y de que principalmente debemos ocuparnos en este tratado, es el histórico. Prosíguese en este período la obra comenzada en el reinado de los Reyes Católicos, terminando en él el período de transición de las Crónicas a la verdadera Historia. Conviene notar este cambio en el género literario que nos ocupa, no sólo porque se explica mediante él una evolución progresiva de ésta, sino porque además es consecuencia lógica del cambio político y social que en la nación se operaba en dicha época: a un nuevo espíritu, a unos nuevos principios de vida en el organismo de la nacionalidad, correspondían y eran necesarias nuevas manifestaciones literarias, sobre todo en el género que más debe reflejar el espíritu político y la constitución de las nacionalidades.

Es indudable que la nueva constitución de la Península que con la

unidad monárquica realizada en tiempo de los Reyes Católicos vio crecer el espíritu público, antes muy entibiado por el de localidad y el de privilegio, fue una de las causas que más contribuyeron al cambio antes indicado en el género literario que ahora estudiamos. En efecto, desde el momento en que todos los reinos que antes existían en la Península desaparecieron para formar la monarquía de Carlos V, el espíritu de individualidad, que es el carácter que más distingue a las Crónicas de la Historia, tuvo también que ir desapareciendo de ésta para dar cabida a otro espíritu más general y menos estrecho; así es que bien puede decirse que las Crónicas verdaderamente tales concluyeron con la de Isabel y Fernando, por Pulgar. En adelante, estas relaciones o documentos históricos, no participarán, al menos de una manera tan pronunciada, de la sencillez, de la minuciosidad en referir los hechos, de la preferencia que en éstos se da a los particulares o de localidad sobre los generales o del Estado, ni del candor en las pinturas, que constituyen el genuino carácter de las verdaderas Crónicas, las cuales si en puridad no desaparecieron por completo en el período a que nos estamos refiriendo, no tenían ya en su favor tan vivos y fuertes el gusto y el espíritu que antes las alimentaban. Tanto es así, que ya en el mismo reinado de Carlos V, empieza a determinarse una forma, que si no es la de la verdadera Historia, se acerca mucho a ella, tanto como se separa de la que revestían las primitivas Crónicas. La grandeza y unidad de la nación, juntamente con los modelos del arte y del saber paganos, son, pues, las causas que principal y lógicamente determinan la transición del período de las Crónicas al de la Historia, lo cual significa y señala un movimiento progresivo dentro de este género de la Didáctica.

De los demás géneros didácticos que se cultivan juntamente con la Historia, (religioso, moral, político, etc.) el que mayor desarrollo alcanza es el de carácter místico o religioso, en el cual ha sido también muy abundante nuestra literatura. Poseemos gran copia de escritores ascéticos y de composiciones religiosas, muchas de las cuales nos honran sobremanera, pudiendo servir varias de ellas de modelos de las de su clase, así por su fondo como por su forma. Justo es añadir que el siglo XVI es el que lleva la palma en este sentido.

No es de extrañar, ciertamente, la riqueza de producciones místicas que se advierte en nuestra nación durante el siglo mencionado. Otra cosa sería ir en contra de la fuerza irresistible de los hechos, sería contrariar las leyes y condiciones biológicas de la Literatura, de la cual hemos dicho repetidas veces que es el reflejo de la civilización, del estado de creencias y de sentimientos de una época y pueblo determinados.

El pueblo español, se distingue desde los albores de su nacionalidad, según ha podido observarse por el estudio que de su literatura llevamos hecho, por su religiosidad, por su fe viva e inquebrantable en las ideas religiosas que siempre profesara. Este sello de religiosidad que desde un principio le distingue de los demás pueblos de la tierra, se manifiesta vigoroso en las letras, y es fuente natural y fecunda de esa que pudiéramos llamar su literatura mística o religiosa.

Queda señalado el origen del misticismo español; pero no basta lo dicho para determinar bien con todos sus caracteres ese mismo origen: hay que añadir algo más que nos servirá para esclarecer este punto, digno

verdaderamente de estudio. No es sólo el carácter marcadamente religioso de un pueblo, ni el arrebató y la exaltación de su fe religiosa, ni la vehemencia con que profese un dogma (circunstancias todas que concurrían en el pueblo español de la época a que nos referimos) el origen exclusivo del misticismo. Las tres condiciones, que se dan en el caso presente, sirven y son necesarias para explicarlo, para hallar su filiación genuina; pero no bastan para conseguir este fin cada una de ellas ni todas juntas. A ese sentido eminentemente religioso que en siglos anteriores tanto caracterizó a nuestro pueblo y que sin duda produce tendencias muy pronunciadas al misticismo, hay que añadir tres causas más, originarias de éste. La primera de ellas consiste en la viveza de la fantasía, en la espontaneidad del genio, en la irreflexión propia de la edad juvenil, circunstancias que nadie podrá negar que concurrían en el pueblo español de las pasadas edades. La segunda, que es una como derivación de esta que acabamos de indicar, consiste en el desenvolvimiento que alcanzó en España por esta época, en el terreno de la vida religiosa, el sentimiento de la personalidad (individualismo) que da a nuestras escuelas místicas del siglo XVI, un carácter muy grande de originalidad. La tercera causa es la escuela filosófica a que dio nombre el Doctor iluminado, Raimundo Lulio, de la cual arranca la historia de las genuinas escuelas místicas españolas, que por esta razón tienen un carácter filosófico bastante determinado (405).

Tales son, pues, los verdaderos orígenes del misticismo español, orígenes de los cuales se coligen los caracteres distintivos de éste, cuya historia durante los siglos XVI y XVII trazaremos en lugar oportuno.

Por último, la Oratoria se desarrolla en este periodo sólo en su aspecto religioso y con escaso número de cultivadores notables.

Hechas estas indicaciones generales, que oportunamente ampliaremos, acerca del estado de la literatura española en el primer período de su segunda época, pasemos a estudiar en particular cada uno de los géneros a que corresponden sus diversas manifestaciones, para lo cual seguiremos el orden que en la primera parte de esta obra queda determinado, con algunas alteraciones exigidas por el carácter histórico de nuestro trabajo.

Lección XXXI.

Escuelas poéticas italiana y tradicional castellana. -Mantenedores de la italiana: Boscán; causas que le llevaron a adoptar la manera italiana. -Sus condiciones y mérito como poeta; sus obras. -Garcilaso de la Vega: su carácter y condiciones como poeta; sus obras. -Consideraciones generales acerca del valor poético de Garcilaso. -Sus primeros discípulos: Acuña, Cetina, Figueroa y otros. -Protesta contra la innovación de Boscán y Garcilaso personificada en los poetas de la escuela tradicional castellana. -Cristóbal de Castillejo: sus obras; caracteres principales de ellas. -Manejo de la sátira y su empleo contra los petrarquistas. -Discípulos de Castillejo: Villegas, Silvestre y otros. -Esterilidad de sus esfuerzos y triunfo de la escuela italiana. -Fusión de los elementos de ambas escuelas: Hurtado de Mendoza. -Sus obras poéticas y escuelas que cultiva. -Su inclinación y preferencia por el clasicismo. -Resumen

general.

Como en la lección precedente queda indicado, el iniciador de la escuela italiana fue Juan Boscán de Almogáver. Nació en Barcelona, de una familia distinguida y desahogada, hacia el año de 1500. Fue preceptor del Duque de Alba, y desde su juventud mostrose aficionado a la poesía, que cultivó en el habla española, y muy versado en los estudios clásicos. Casó con doña Ana Girón de Rebolledo, señora muy principal a quien amó tiernamente; y después de haber seguido por algún tiempo la corte de Carlos V, se retiró a Barcelona, en donde murió por los años de 1543, habiendo vivido en aquella holgada medianía que tan bien supo describir. Mantuvo relaciones estrechas con D. Diego Hurtado de Mendoza, Garcilaso y otros personajes de su tiempo.

Según él mismo dice, las letras, que cultivaba para descanso de su espíritu, fueron su único pasatiempo; pero parece que el campo de sus estudios fue más extenso y dilatado. Comenzó su carrera literaria escribiendo poesías en los antiguos metros castellanos; mas con el trato y los consejos del embajador de la república de Venecia, el insigne Andrea Navajero, a quien encontró en Granada, y tal vez porque como catalán se hallase más familiarizado con la poesía provenzal y la italiana que con la española, se aficionó a Petrarca y varió el fondo y la forma de sus poesías, introduciendo en ellas el lirismo y el verso toscano, lo cual dio por resultado la reforma de que hemos tratado al describir la escuela italiana.

En esto estriba principalmente la celebridad de Boscán, a quien no puede reputarse como poeta de primer orden, ni mucho menos como modelo, pues por punto general es duro y desaliñado en la versificación. No carece de ingenio y en sus composiciones se encuentra corrección y algunas veces facilidad y hasta dulzura; pero no hay en ellas colorido poético y no tienen la suavidad que distingue al poeta ilustre, sin cuyo auxilio es posible que no se hubiera llevado a cabo la revolución que dio por resultado la escuela italiana, revolución cuya iniciativa se debe, según queda dicho, a Boscán: ésta es toda su gloria. La crítica, sin embargo, debe ser con él indulgente; «que en todas las artes los primeros hacen harto en empezar», como Boscán mismo asegura.

Sus obras se publicaron en tres libros (406). El primero contiene un corto número de poesías, del género denominado coplas, que él mismo llama «hechas a la castellana»: consisten la mayor parte en villancicos canciones y coplas en versos coros y en el antiguo metro español. Los libros segundo y tercero, que forman la mayor parte del tomo, están compuestos en su totalidad de poesías escritas según la nueva forma. Comprenden 92 sonetos y 11 canciones, imitación por lo general de Petrarca, y además las siguientes obras: una fábula larga de 3.000 versos en la que toma por modelo la de Hero y Leandro, de Museo, y que todavía se lee con gusto, merced a la dulzura y ternura de muchos de sus pasajes; una elegía en que con verdadero sentimiento, si bien con demasiada o impropia erudición, se queja de los desdenes de una dama; dos epístolas, una endeble y afectada, y otra, que es la dirigida a D. Diego Hurtado de Mendoza, que recuerda las de Horacio, de cuyo tono y manera participa; y últimamente, un poema alegórico de asunto erótico que contiene trozos de versificación muy fácil y puede considerarse como la obra más agradable de

las escritas por Boscán (407), quien si no fue un talento poético de primer orden, hizo lo que pudo en favor de la poesía nacional, a la que proporcionó grandes triunfos y un caudal riquísimo de bellezas, con la revolución por él iniciada (408).

El éxito breve y feliz que obtuvo ésta, débese sin duda alguna a Garcilaso de la Vega, reputado como el príncipe de los poetas líricos españoles. La vida de este insigne varón fue tan corta como agitada. Nació Garcilaso en Toledo por el año 1503, y fueron sus padres el famoso Garcilaso, segundo del Conde de Feria y Comendador mayor de León, y doña Sancha de Guzmán, señora de Batres: ambos gozaron en tiempo de los Reyes Católicos de las mayores consideraciones. Las artes liberales, las buenas letras y las lenguas griega, latina, toscana y francesa ocuparon los primeros años de la juventud de Garcilaso, quien, según sus mejores biógrafos, «era de aspecto hermosamente varonil, de grandes y vivos ojos, de rostro apacible, de frente despejada, dulce en los sentimientos de amor, vehementísimo en los de amistad, noble en las palabras, cortesano en las acciones, igual en resistir el peso de la seda que el del hierro, y no sé si más caballero en la ciudad o si más caballero en la guerra»: y mostró su «destreza singular en el manejo de espadas y caballos, en el tañer el arpa y la vihuela, y en el cantar con regalado acento los mismos versos que escribía» (409). Casó a la edad de 24 años con doña Elena de Zúñiga, señora de ilustre linaje, y tuvo de ella cuatro hijos. Desde muy joven abrazó el ejercicio de las armas; y a pesar de que su familia era poco afecta a Carlos V, y de que uno de sus hermanos tomó parte activa contra este monarca peleando en favor de las Comunidades, él siguió el partido del Emperador, cuya confianza obtuvo y a quien acompañó en diferentes campañas, siendo uno de los que más se distinguieron en la memorable defensa de Viena contra los turcos. Por querer que un sobrino suyo se casara contra los deseos de la Emperatriz, fue encerrado en un castillo de una isla que forma el Danubio, en donde escribió dulcísimos versos. Recobrada su libertad, hallose en la toma de la Goleta y de Túnez, de donde salió herido; y después de su vuelta a España, y con motivo de la desdichada guerra de la Provenza, fue a morir a Niza, a consecuencia de una pedrada que le asestaron al ir a tomar por orden del Emperador un castillo que defendían unos 50 franceses cerca de la villa de Frejus. Tan triste suceso ocurrió el año de 1536 cuando Garcilaso contaba 33 años de edad; y ha sido tenida por Mariana y otros historiadores como un acontecimiento importante de aquella época.

Considerando a Garcilaso como poeta, lo primero que admira en él es que quien llevó vida tan agitada tuviese tiempo para dedicarse a las letras con la brillantez de que dio tan elocuentes pruebas, y que las poesías tuviesen el carácter dulce y apacible que tanto las distingue. Da esto muestras de la universalidad del espíritu de Garcilaso, que tenía en sí las virtualidades necesarias para elevarse sobre el género de vida dura y agitada que hemos indicado, y se explica por el deseo de contraste que existe en el hombre, que por lo común aspira a lo contrario de lo que hace. Se explica también el espíritu y sentido de las poesías de nuestro héroe, conociendo el carácter de éste y sus condiciones; pues, como dice Quintana, Garcilaso tenía una fantasía viva y amena, un modo de pensar decoroso y noble y una sensibilidad exquisita. Formose en la escuela de

los antiguos, a los que imitó con cordura, y hallamos en sus producciones fuentes de poesía enteramente nuevas, tales como el enaltecimiento de la naturaleza, que no se encuentra tan pronunciado en ningún poeta de la Edad Media y que proviene de la influencia del Renacimiento, y el amor platónico, ideal debido al Cristianismo, desarrollado en las obras de Dante y Petrarca, aunque, con un sentido místico-teológico de pura abstracción, y que poco a poco fue descendiendo de la altura en que lo colocara el cantor de las riberas del Tajo. Así es que las composiciones de Garcilaso se distinguen por la flexibilidad, dulzura, ternura, armonía y gusto exquisito que en todas ellas resplandecen, no menos que por la gentileza y gracia que supo dar a la Poesía. No es extraño, por lo tanto, que su siglo le diese el nombre de príncipe de los poetas castellanos y que los extranjeros lo llamasen el Petrarca español. Téngase, además, en cuenta que Garcilaso es el escritor castellano que en aquel tiempo manejó la lengua con más propiedad, galanura y acierto.

A la viuda de Boscán, que las encontró entre unos papeles de su esposo y las imprimió juntas con las obras de éste, debemos el conocer las composiciones de Garcilaso. Consisten las principales en 38 sonetos, cinco canciones, una epístola, dos elegías y tres églogas, de todas las cuales se han hecho numerosas ediciones y diversos comentarios (410).

En los sonetos siguió casi siempre a Petrarca, uno de sus modelos más predilectos. En las canciones no suele estar tan feliz como en las demás de sus obras y sigue por lo común el gusto italiano. Sepárase algunas veces en ellas de este camino para seguir el que le lleva a la imitación de la antigüedad, como sucede con la titulada A la flor de Gnido, en la cual, emulando a Horacio, adoptó su manera y se acercó más que en ninguna otra composición al carácter de la antigua poesía lírica. En esta hermosa canción iguala y a veces supera a sus modelos. En la epístola que dirige a Boscán, en la que también imita a Horacio, nada de notable ofrece; pero en las elegías, escritas en admirables tercetos, sobre todo la que dedica al Duque de Alba, muestra Garcilaso un nuevo sentido, consecuencia natural del desenvolvimiento del lirismo, que consiste en expresar el dolor del espíritu ante cualquiera de los infortunios a que está sujeta la condición humana, sentido que se diferencia notablemente del que tuvo la elegía en la literatura antigua y que consistía en lamentar los desdenes de la amada bajo un punto de vista material, y considerando el amor como una verdadera enfermedad.

En lo que más brilló el genio privilegiado de Garcilaso fue en la poesía bucólica, que en la Edad Moderna alcanzó un predominio que sorprende. Pero como esta clase de composiciones pertenece a los géneros que hemos denominado poéticos compuestos (V. la lección LIV de la parte primera. -T. I. p. 412 y siguientes), prescindiremos aquí de ellas para tratarlas en el lugar oportuno.

Para concluir el estudio del privilegiado poeta a quien tanto deben las masas castellanas, diremos por vía de resumen de cuanto dejamos expuesto, que aparte de los italianismos y galicismos que se encuentran en sus obras y que son debidos a su estancia en Italia y en Francia, a la rapidez con que escribía y al poco tiempo que tuvo para limar sus producciones, su estilo y dicción poética no tienen rival en corrección, pureza y elegancia. Su frase es siempre natural, sencilla y adecuada al

asunto, y su versificación dulce, sentida y armoniosa. Los conceptos son tiernos y delicados, y respiran siempre verdadero sentimiento. En suma: el fondo y la forma van constantemente acordes en las producciones de Garcilaso, por lo que sólo pueden compararse con él los poetas latinos. No es extraño, por lo tanto, que fueran sus admiradores Francisco Sánchez (el Brocense) y Fernando de Herrera, que han hecho notar las excelencias de sus obras y las bellezas de su estilo; Cervantes, que alude a él con frecuencia en su inmortal Don Quijote y dijo que no tenía rival; Lope de Vega, que lo imitó y lo tuvo por el primero de los líricos; y en fin, muchos filólogos que aseguran que nadie como Garcilaso ha conocido los secretos del lenguaje.

El maravilloso éxito que obtuvo Garcilaso dio gran crédito a la forma italiana por él empleada y atrájole, desde luego, decididos partidarios. Uno de estos fue Fernando de Acuña, caballero de origen portugués que vivió al lado de Carlos V. Tradujo este monarca del francés, según asegura Van Mall, el libro de caballerías de Oliverio de La Marca titulado El Caballero determinado, y encargó a Acuña que lo pusiera en verso, lo cual hizo éste, modificando el libro conforme al gusto de la época y poniéndolo en las antiguas quintillas dobles, en las cuales hizo gala de pureza de estilo y abundancia de dicción y de una versificación graciosa y suelta. Mas las obras que dan a Acuña el lugar que aquí le asignamos, son las que escribió al gusto italiano, en las cuales se manifiesta entusiasta imitador de Garcilaso, aunque nunca llegó a la altura de éste, a pesar de ser superior a Boscán, a quien también se propuso por modelo. Escribió diversas fábulas mitológicas, entre ellas la Contienda de Ajax y de Ulises, en la que imitó a Homero y empleó versos muy fáciles. Los sonetos y las églogas y elegías son las composiciones que más nombre le han dado y que más determinan su filiación en la escuela que nos ocupa.

Otro de los partidarios de ésta y de los más entusiastas imitadores de Garcilaso, fue Gutierre de Cetina, natural de Sevilla, en donde nació a principios del siglo XVI. Fue soldado, habiendo asistido a las campañas de Italia y Flandes y a la jornada de Túnez, y después de haber estado en Méjico, murió pobre y olvidado en su ciudad natal por los años de 1569. Sus poesías fueron en un principio poco conocidas, pues en su siglo solo vieron la luz pública cuatro sonetos dados a la stampa por Herrera en sus comentarios a Garcilaso; pero los elogios del cantor de Eliodora, los de Argote y Saavedra Fajardo y los de Góngora y Lope de Vega, bastarían para crearle una buena reputación, sino se la hubiera ya dado el mérito poético de sus obras. Consisten la mayor parte de éstas en anacreónticas (por lo que algunos le han llamado el Anacreonte español), madrigales, sonetos y otras composiciones cortas; y en todas ellas da muestras de una dulzura y delicadeza tales y de una armonía tan encantadora que no tiene rival, así como de un sentimiento lírico muy pronunciado. Su estilo es gracioso y su expresión tierna como los afectos que te inspiran, que siempre son delicados y dulces.

Como competidor de Garcilaso cita el Sr. D.. Adolfo de Castro a Francisco de Figueroa, designado como Herrera con el sobrenombre de divino. Fue natural de Alcalá de Henares, en donde nació de una familia noble, por el año de 1540. Siguió la carrera militar y sirvió en las campañas de Italia y Flandes. Nada más se sabe de él sino que fue casado y

que igual a Virgilio en la modestia, mandó quemar sus obras algunas horas antes de morir, por lo que se conservan muy pocas poesías suyas. Estas muestran que siguió la escuela de Boscán y Garcilaso, y la dulzura con que están escritas, la fluidez y sonoridad de sus versos, son virtudes que las hacen tan estimables como los afectos que revelan, llenos de pasión y de fuego. La égloga de Tirsis, escrita toda en verso suelto, es su obra más conocida y alabada, y la primera hecha toda entera en esa clase de forma.

Otros varios poetas se asocian a Boscán y Garcilaso en la empresa de introducir en nuestro Parnaso las musas italianas; entre ellos merecen citarse Jerónimo de Lomas Cantoral que fue gran admirador de Garcilaso, y que escribió todas sus poesías líricas a la manera italiana; el Capitán Francisco de Aldana, a quien también dieron sus contemporáneos el nombre de divino, y D. Luis de Haro, mencionado por Castillejo como partidario de la escuela petrarquista, en cuyo favor trabajó también D. Diego Hurtado de Mendoza, de quien más adelante trataremos.

A pesar del éxito que obtuvo la escuela poética creada por Boscán y Garcilaso, y de que llegó a ponerse en moda en la corte de Carlos V escribir a la manera italiana, no por eso dejó de tener opositores que protestaran contra esta innovación.

Fue el primero de estos Cristóbal de Castillejo, natural de Ciudad Rodrigo, en donde nació por los años de 1494, según afirma Moratín. Obtuvo el favor del hermano de Carlos V, D. Fernando, de quien llegó a ser secretario, por lo que permaneció mucho tiempo en Alemania, toda vez que D. Fernando fue rey de Bohemia y de romanos y emperador. Habiendo pasado Castillejo la mayor parte de su vida en el gran mundo, quiso concluir en la calma de la soledad y se hizo eclesiástico: murió contando más de cien años de edad, en la cartuja de Valdeiglesias (Toledo), según la mayor parte de sus biógrafos, o en un monasterio cerca de Viena, en opinión de algunos. Su muerte debió acaecer por el año de 1596.

Las obras poéticas de Castillejo han llegado a nosotros bastante mutiladas por la Inquisición. Están repartidas en tres libros: el primero comprende las de amores, el segundo las de conversación y pasatiempo, y el tercero las morales y de devoción.

Como poeta, Castillejo reúne todos los caracteres propios de la antigua poesía nacional sin participar de sus defectos. Revela en sus producciones gracejo, facilidad y más ingenio que sentimiento. Manejó el idioma con pureza y valiose casi siempre del metro corto propio de las antiguas coplas castellanas y que tanto se presta a los discreteos y sutilezas de que están sembradas sus obras. Distinguióse mucho en el género festivo, como lo prueba el Diálogo entre él y su pluma en que pide a ésta cuenta del tiempo que ha malgastado escribiendo con ella treinta años, a lo cual le responde la pluma echándole la culpa al espíritu que la guiara: en esta composición, que descuella entre las demás, muestra Castillejo mucha gracia y bastante facilidad para vencer las dificultades de concepto y de lenguaje. No menos ingenio y donaire revela en el Sermón de amores, en que describe los funestos efectos de esta pasión y los desórdenes que causa en todas las clases. En esta obra se manifiesta muy libre al tratar de las costumbres del clero, por lo que fue bastante corregida por la inquisición. Lo mismo puede decirse del Diálogo que habla de las condiciones de las mujeres, en el cual campean la facilidad y el

gracejo, al lado de una intención satírica algo extremada.

Si Castillejo no reunía todas las condiciones necesarias para ser un buen lírico, tiene pocos que le aventajen en el género que cultivó. También resulta de sus composiciones que manejó la sátira con sencillez, gracejo y soltura, si bien con demasiada libertad. Esgrimió principalmente contra los partidarios de la escuela italiana, a quienes llamaba con cierto desprecio «petrarquistas» (411)

Ayudó a Castillejo en semejante empresa, como uno de sus discípulos, Antonio de Villegas, que ardiente partidario en un principio de la escuela castellana, acaba por sacrificar a la moda sus inclinaciones y adopta la nueva forma. Sus obras, que no llegaron a imprimirse hasta el año de 1565 a pesar de estar escritas desde el de 1551, no tienen importancia, y sólo merece citarse este poeta por haber traducido o imitado fábulas mitológicas, que ponen de manifiesto la influencia clásica. De las poesías de Villegas, las más largas, como la fábula de Píramo y Tisbe y la cuestión y disputa entre Ajax Telamón y Ulises sobre las armas de Aquiles, son las menos interesantes; pero entre las cortas se encuentran algunas que no dejan de ser agradables.

Los mismos pasos que Villegas siguió Gregorio Silvestre, portugués de nacimiento, a pesar de lo cual escribió poesías en un castellano puro y castizo. Floreció por los años de 1530 a 1560; y partidario al principio de la escuela castellana, acabó, como Villegas, por adoptar la forma italiana, pues en los últimos años de su vida escribió sonetos y coplas en octava y terza rima: tal vez no se sintió con fuerzas suficientes para oponerse a la reforma. Silvestre dio muestras de ser ingenioso y agudo como Castillejo, con la ventaja sobre éste de tener más sentimiento poético, circunstancia que hace que sus canciones se puedan calificar de notables y colocar a la altura de las mejores que se escribieron en aquel tiempo. Las glosas, de que se hallan seguidas sus coplas, están hechas con tal acierto y discreción que bien puede decirse que no tiene Silvestre rival en este género. También escribió fábulas mitológicas y un poema titulado Residencia de amor; obras que no carecen de mérito, pero en las cuales se muestra menos feliz que en todas las demás. Silvestre fue organista mayor de la catedral de Granada y murió en el año 1570, cuando aún no contaba cincuenta de edad.

Otro portugués, Jorge de Montemayor, de quien hablaremos en otro lugar, como introductor de la novela pastoril, y los españoles Luis Gálvez Montalvo y Joaquín Romero de Cepeda, con algún otro, ayudaron también a Castillejo en la empresa de mantener el gusto de las antiguas coplas castellanas.

Mas no consiguieron su empeño principal, que consistía en desacreditar la escuela italiana. Ésta, en vez de decaer con los ataques que le dirigieron sus enemigos, adquirió cada día mayor crédito, hasta el punto de que el mismo Lope de Vega, que se mostró partidario de la escuela antigua y escribió su San Isidro en redondillas, adoptó al fin la nueva forma y confirmó con su ejemplo el uso de los metros toscanos. Este resultado, que podíamos atestiguar con otros ejemplos, y que hemos visto patentizado en la conducta de Villegas y Silvestre, prueba la popularidad que alcanzó la escuela italiana, popularidad tan merecida como lógica si

se tiene en cuenta que la mayor profundidad de sentimiento y la mayor elevación de fantasía que la distinguen de la otra escuela, su competidora, se acomodaban mejor al estado de aquella época y le aseguraban la supremacía en el Parnaso español, dando lugar a una nueva y fecunda dirección y a una división importante en nuestra literatura.

A que obtuviera semejante resultado la reforma introducida por Boscán, contribuyó D. Diego Hurtado de Mendoza en quien se dan unidos los elementos poéticos de las dos escuelas enemigas, la italiana y la tradicional castellana.

Hurtado de Mendoza nació en Granada por el año de 1503. Era el quinto hijo de D. Iñigo, conde de Tendilla y marqués de Mondéjar, y en sus primeros años se dedicó a la carrera de la Iglesia. Después de haber pasado los primeros días de su juventud en su ciudad natal, donde se familiarizó mucho con el árabe, pasó a seguir sus estudios a Salamanca, en cuya Universidad aprendió filosofía y derecho. Su carácter inquieto y sus aficiones no le permitieron continuar la carrera eclesiástica, que abandonó, entrando como militar al servicio del Emperador, a quien siguió siempre. En 1535 fue nombrado embajador en Venecia con el especial encargo de impedir la alianza de esta república con Francia, misión que desempeñó con tal acierto que el Emperador le felicitó varias veces por ello y le nombró gobernador militar de la importante ciudad de Siena. Nombrado luego para instar y promover la reunión del Concilio de Trento y para representar y defender en él los intereses y derechos del Estado, desempeñó con mucho tino y discreción este difícilísimo encargo, en el que se acreditó de muy hábil diplomático, no menos que en la misión que le fue confiada de reprender al Papa Julio III y obligarle a permanecer fiel a España. Cuando Felipe II subió al trono, no quiso rodearse de aquellos servidores de su padre que por su carácter franco y leal no se avenían bien con la tortuosa política que emprendió para nuestra desventura. Entre esos nobles servidores se encontraba Don Diego Hurtado de Mendoza, que al fin, y a causa de un incidente desgraciado que tuvo en palacio, fue desterrado a Granada por los años de 1565 a 1566. Últimamente, obtuvo licencia para pasar a Madrid, en donde murió por el mes de Abril de 1575, cuando contaba setenta y dos años de edad.

«La literatura debe a este insigne escritor un fomento particularísimo» ha dicho un crítico. En efecto, las graves ocupaciones que tuvo siempre Hurtado de Mendoza, no le impidieron consagrarse con gran provecho al cultivo de las letras y hasta favorecer en Italia el triunfo del Renacimiento. Protegió a los editores Albo y Paulo Manucio, por lo que éste le dedicó la edición primera que se hizo de las obras de Cicerón. Por los servicios que prestó al Sultán Solimán, recibió de él un regalo consistente en códices griegos, entre los cuales se hallaban las obras de Flavio Josefo, regalo que él agradeció mucho y la literatura más. Últimamente, mantuvo estrechas y cordiales relaciones con los mejores ingenios italianos y españoles, como Bembo, Sannazaro, Boscán, Garcilaso y otros, lo cual es indudable que sirvió para determinar las direcciones que siguió en literatura.

El mejor servicio que a ésta prestó Hurtado de Mendoza, es el que representan sus obras. Algunas de éstas, como el Lazarillo de Tormes y la Guerra de los moriscos, que escribió durante su destierro en Granada, le

han dado fama imperecedera. Mas dejando para el lugar correspondiente el tratar de ellas, sólo nos fijaremos ahora en sus producciones poéticas.

Al tratar de éstas no puede menos de observarse que reflejan vivamente el carácter de su autor. No se distingue Mendoza por lo florido del lenguaje, ni por la dulzura de la versificación; y aunque algunas veces se manifiesta tierno y sensible, la verdad es, que en estas cualidades resulta inferior a los poetas de primero y segundo orden contemporáneos suyos. Su permanencia en Italia le inclinó, sin duda, a ponerse del lado de los reformadores, pero sin entregarse del todo a los encantos de la escuela de Garcilaso. Escribió, pues, a la manera italiana, pero sus poesías de esta clase no demuestran dulzura ni sentimiento: aparece en ellas descuidado y flojo en la versificación y empleando un lenguaje, aunque castizo, nada abundante y poco fácil y armonioso. Todos estos lunares desaparecen en sus composiciones escritas conforme al estilo castellano, en las cuales revela la gracia y donaire propios de la antigua poesía popular, a la cual le llevaban sus afecciones: sus redondillas, a las que nada puede igualarse, según Lope de Vega, ponen de manifiesto la superioridad de Mendoza en este género. Es, por lo tanto, evidente que la individualidad del poeta fluctúa aquí entre dos opuestas direcciones: Mendoza sancionó e imitó la forma italiana y contribuyó a popularizarla, por lo que fue incluido por algunos en el número de los innovadores; pero no pertenece del todo a la escuela de Boscán y Garcilaso y mostrose muy buen poeta cultivando las formas antiguas del verso castellano.

Mas el carácter grave y profundo de D. Diego y el estudio severo que había hecho de los clásicos antiguos, cuyo espíritu y sentido se hallaba empapado, son circunstancias bastante poderosas para trazarle una dirección más fija que las dos antes señaladas y para no consentir que en él triunfasen otras influencias que las de la antigüedad clásica. Así es que la epístola filosófica es el género que mejor cultiva, porque es para el que tiene mayor aptitud. En las composiciones que de esta clase escribió, demuestra la profundidad de juicio y de sentido, la discreción y la experiencia propias del hombre de mundo y del entendido gobernante a la vez que se manifiesta imitador de los clásicos. En la Epístola en tercetos (las tiene escritas en redondillas) que dirige a su amigo Boscán, imita de tal manera a Horacio, que a veces parece que lo traduce: y en el Himno que dedicó al Cardenal Espinosa, se muestra tan impregnado del espíritu de Píndaro, que esta producción es tenida por uno de los mejores modelos de la oda pindárica cultivada por los primeros poetas del siglo XVI. Hasta las Canciones escritas según el gusto italiano, suelen participar más de la manera de Horacio que de la de Petrarca. En su mejor obra poética, que es la fábula escrita en octavas de Adonis, Hipómenes y Atalanta, se encuentran imitaciones de Virgilio muy bien hechas. Esta tendencia de Hurtado da Mendoza en favor de los clásicos, aparece más evidente en sus obras en prosa, en las que imita con éxito a Salustio y Tácito.

De notar es lo que sucede con Hurtado de Mendoza al armonizarse en él los dos elementos de las escuelas italiana y castellana, se realiza al cabo en general. El triunfo completo de la primera de estas escuelas, con la que se fusiona la segunda, da por resultado que ambas dejen de existir como escuelas independientes y opuestas, para ser sustituidas por las que en las lecciones siguientes estudiaremos, empezando por la clásica, en

favor de la cual muestra tal tendencia el mismo Hurtado de Mendoza, según ha podido notarse, que bien podría colocársele también en ella (412).

Lección XXXII.

Escuela clásica. -Principales poetas de la rama salmantina: Fray Luis de León; su vida y condiciones. -Sus obras poéticas; clasificación y examen de las mismas. -Francisco de Medrano: noticias acerca de su vida. -Sus dotes como poeta, y carácter predominante de sus poesías. -Francisco de la Torre: noticias acerca de su vida. Opiniones sobre su personalidad. -Suerte que cupo a sus obras y carácter y virtudes poéticas de las mismas. -Cultivadores principales de la escuela clásica de la rama aragonesa: los Argensolas; su vida, fama y autoridad de que gozaron. -Sus cualidades poéticas y sus doctrinas literarias; sus obras. -Indicaciones respecto de algunas de ellas y acerca del lenguaje poético de las mismas. -Otros cultivadores de la escuela clásica en su dirección aragonesa; Cristóbal de Mesa, el Príncipe de Esquilache y Esteban Manuel de Villegas.

Como en la lección XXX queda dicho, la escuela clásica se divide en dos ramas o direcciones importantes, denominadas: una salmantina y aragonesa la otra.

El fundador o maestro de la primera de estas ramas, y al que bien puede considerarse a la vez como verdadero jefe de toda la escuela clásica, es Fray Luis de León, llamado en el siglo Luis Ponce de León. Hijo de una familia noble, nació por el año de 1528 en la villa de Belmonte de Tajo (413). Sus padres cuidaron mucho de su educación moral y literaria, y él recompensó estos afanes consagrándose con gran ardor y no menos provecho al estudio. A la edad de catorce años mandáronle a estudiar a Salamanca, donde el 29 de Enero de 1544 tomó el hábito de agustino, a pesar de que sus padres no pensaron en dedicarle a la vida del Claustro. En 1561 obtuvo en la Universidad de dicha población la cátedra de Santo Tomás de Aquino, compitiendo con siete opositores, de los cuales cuatro eran ya catedráticos. Posteriormente ascendió a catedrático de prima de Sagrada Escritura, merced a sus méritos y reconocida sabiduría. Unos y otra granjeáronle mucha estima y consideración muy alta; pero a la vez le suscitaron enemigos, que celosos de su prestigio y saber, resolvieron perderlo. Tomando por pretexto una traducción que hizo del Cantar de los cantares, de Salomón, a la que añadió unos breves comentarios, y acusándole a la vez de judaizante y de aficionado al luteranismo, sus émulos lo denunciaron a la Inquisición, en cuyas cárceles fue encerrado el 27 de marzo de 1572, después de habersele instruido una causa que todos creyeron iba a sobreseerse, y mediante nuevas acusaciones, de las cuales se defendió ante el Santo Oficio en 6 de dicho mes, de una manera tan clara y explícita como firme y digna. Cinco años permaneció encerrado en las cárceles de la Inquisición de Valladolid y durante ellos se presentó veinte veces ante el Tribunal a declarar y responder a las acusaciones que se le hacían. Al fin, el 13 de agosto de 1577 recayó en la causa sentencia definitiva por la que se le absolvió y se le hicieron algunas prevenciones; y en 28 de julio del año siguiente fue confirmado por el general de los agustinos en la cátedra que antes desempeñaba y que la

Universidad, que en medio de las desgracias que afligieron al Maestro Fray Luis de León le había sido fiel, no sólo se la conservó vacante sino que no consintió que nadie se sentase en ella. Entonces fue cuando al explicar la primera lección después de sus infortunios, empezó diciendo sencillamente: Como decíamos ayer...; frase que se ha hecho célebre, y que frustró las esperanzas del numeroso auditorio que la escuchó y que había ido al aula creyendo oír de los labios del Maestro algunas alusiones a lo pasado. Murió Fray Luis de León en Madrigal el 23 de agosto de 1591, nueve días después de haber sido nombrado Provincial en el capítulo celebrado en el convento de dicho pueblo.

Según afirman sus biógrafos y revelan sus trabajos, «Fray Luis de León fue hombre de grande ingenio y de sumo juicio, muy docto en las lenguas castellana, latina, griega y hebrea. Asimismo fue buen poeta latino, y entre los castellanos, el de espíritu más sublime, insignemente erudito y muy sabio teólogo» (414). Desde muy joven dio muestras de su vocación religiosa y del sentido místico que tan vivamente se refleja en la mayor parte de sus obras, que son muchas y de mérito. Ahora sólo nos toca tratar de las poéticas, dejando las demás para cuando estudiemos la Didáctica.

Las obras poéticas del maestro León están divididas por él mismo en tres libros; y en la dedicatoria que de ellas hace a D. Pedro Portocarrero dice: «Son tres partes las de este libro. En la una van las cosas que yo compuse mías. En las dos postreras las que traduje da otras lenguas, de autores así profanos como sagrados. Lo profano va en la segunda parte; y lo sagrado, que son algunos salmos y capítulos de Job, va en la tercera». Las poesías originales pueden dividirse en religiosas, morales o filosóficas y patrióticas, de modo, que Fray Luis de León es un vate que abraza todo el ideal poético de su época, pues canta los principales sentimientos que en la misma preponderaban.

No hizo Fray Luis de León mucho caso de sus talentos poéticos, que miró hasta con abandono, «no porque la poesía no sea digna de cultivarse, puesto que Dios la eligió para sus loores, sino porque veía el errado modo de opinar de nuestras gentes». Esto no obstante, sus obras poéticas, así originales como traducidas, revelan cualidades nada comunes, antes bien, verdaderamente raras. Ellas son de las que más ennoblecen la lengua española y demuestran que quien las compuso estaba dotado de un ingenio sutilísimo para la invención y de gran elevación de pensamiento. Abundan en las competiciones poéticas de Fray Luis imágenes brillantes, unidas a una sencillez, una suavidad y una templanza grandes, a un gusto correcto y a una dicción pura y armoniosa, y se distinguen por la música deliciosa de sus versos. Añádase a esto un misticismo subjetivo expresado en forma literaria tan bella, cual no se encuentra en ningún escritor de aquella época; pinturas en las cuales el poeta no busca el efecto pintoresco ni la sensualidad del género erótico, y un grande y profundo conocimiento de la literatura clásica, en cuya escuela se formó, y se tendrá una idea de lo que fue Fray Luis de León como poeta. En este concepto ejerció sobre nuestra literatura un influencia poderosa, y contribuyó mucho a excitar el gusto de la hermosa antigüedad, en cuyas manifestaciones se inspira constantemente, así como en la Biblia, si bien no acude a ésta tanto como Herrera, como que ningún poeta ha conocido mejor que él el verdadero modo

de imitar a los antiguos en la poesía moderna: véase con cuánta razón asignamos al Maestro Fray Luis la jefatura de la escuela clásica.

Como es natural, en las poesías religiosas es donde Fray Luis ostenta con más viveza el misticismo que antes hemos indicado. En ellas aparece original, magnífico, sublime y lleno de unción, como lo prueba la que consagra a la Ascensión del Señor, alta muestra de poesía lírica y verdadero acabado modelo de la oda cristiana.

En las poesías morales o filosóficas demuestra un alto sentimiento de la belleza moral y del desprecio que debe inspirar la deleznable vanidad de las cosas mundanas, todo expresado con blandura y suavidad, en estilo bello y castizo y sin la afectada elegancia que a la sazón estaba en moda. Testimonio de esto que decimos, da la oda que empieza:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido

y la incomparable que tituló Noche serena, que es un modelo entre las de su clase.

En las poesías patrióticas se inspira Fray Luis con ardor vivísimo en el sentimiento nacional, que se revela en ellas con tanta energía como en el Romancero. Modelo de esta clase de odas es la titulada Profecía del Tajo que respira fervoroso patriotismo y está llena de enérgicos acentos: generalmente se considera esta oda como la obra maestra de Fray Luis de León, y como una de sus más bellas imitaciones de Horacio. A esta clase pertenece también la que dedicó a Santiago, en la que se levanta a la altura de los grandes genios.

En sus obras poéticas originales se observan algunos hebraísmos y reminiscencias de otros autores, como Píndaro, Horacio, Virgilio y Tibulo a quienes imitó, particularmente a Horacio que constantemente estudiaba y del cual tomó la marcha, el entusiasmo y el fuego de la oda. Más que estas obras, le dieron fama sus traducciones. Las tiene muy notables en el libro segundo, de los escritores antiguos citados y de los modernos Petrarca, Monseñor de la Casa, Bembo y otros. De Salomón y David son las traducciones que encierra el libro tercero, que es un verdadero y admirable tesoro de poesía sagrada.

Algunas veces, sobre todo cuando le falta la inspiración, decae nuestro gran poeta y se presenta prosaico y sin color alguno; pero bien puede asegurarse que sus defectos son hijos de sus mismas virtudes, y que sus poesías se leerán siempre con entusiasmo.

Entre los principales discípulos de la escuela clásica en su rama salmantina figura Don Francisco de Medrano, que algunos mencionan como afiliado a la escuela sevillana, sin duda porque nació en Sevilla. Escasísimas son las noticias que tenemos de este ingenio. Sólo se sabe de él que floreció en el siglo XVI y que visitó la Italia, particularmente a Roma, a donde le llevaron sus pretensiones, que no alcanzaron el éxito que nuestro casi desconocido poeta deseaba. Se ignoran el lugar y el año de su muerte.

Fue Medrano apasionado de Horacio y acaso el mejor imitador suyo, compitiendo en esto con Fray Luis de León. Las poesías que de él se conservan son poco numerosas y muestran un lenguaje puro y correcto, un estilo natural, sentido y a veces levantado, y una manera de decir

adecuada siempre al asunto de que trata. Revelan, además, un gran sentido filosófico, y dotes de excelente poeta lírico, muy conocedor, por otra parte, de la lengua castellana. El Sr. D. Adolfo de Castro en la colección de poetas líricos de los siglos XVI y XVII, por nosotros mencionada hace grandes elogios de Medrano, a quien dice que tiene en alta estima. Ticknor lo elogia también; y realmente no se concibe cómo han olvidado a nuestro poeta la mayor parte de los críticos.

Las poesías de Medrano vieron la luz pública por el año de 1617 en Palermo, a continuación de los libros de Remedio de amor, imitación, o más bien, traducción de Ovidio hecha por Pedro Venegas, a quien aventaja Medrano. Constan las poesías de éste de algunos excelentes sonetos y de varias odas, que la mayor parte son imitaciones de Horacio, cuyas huellas siguió docta y esmeradamente, y están dirigidas a varios de sus amigos, en lo que imitó también al poeta famoso de Venusa. De sus odas las mejores son las horacianas. Merece citarse la que dedica a D. Fernando de Soria sobre la vanidad de las ambiciones humanas y otra sobre los males y vicios que acarrea la ambición de las riquezas. No es menos digna de mención la titulada Profecía del Tajo, en la que se inspira en Horacio, como Fray Luis de León en la suya del mismo nombre, con la diferencia de que éste se aparta más del poeta latino, mientras que Medrano lo imita de tal manera que a veces parece que lo traduce. Lo que principalmente caracteriza a las poesías de Medrano son los profundos pensamientos que entrañan (415).

A la escuela que nos ocupa pertenece Francisco de la Torre, acerca de cuya vida existen noticias muy oscuras y sobre cuya existencia real hay opiniones muy contradictorias. Fue natural, según él mismo declara en una de las estrofas de sus poesías, de un pueblo de las riberas del Jarama, pueblo que debe suponerse fue Torrelaguna, a juzgar por las matrículas hechas a su nombre entre los años de 1554 a 1556 como estudiante de los Colegios de San Isidoro y San Eugenio. En el último de dichos años y cuando contaba veintidós de edad (lo cual supone que debió nacer hacia 1534), la Torre hizo la primer matrícula de Cánones, sin haber cursado la filosofía ni tener el título de bachiller. Abrazó la carrera de las armas, no sin haber rendido antes su tributo al amor, según en sus poesías se muestra, y asistió a las campañas de Italia. Mas los azares de la guerra no consiguieron hacerle olvidar a su amada, a juzgar por lo que él mismo refiere cuando habla de sus proezas militares, de sus servicios y de sus padecimientos amorosos. Retirado a las márgenes del Duero en edad avanzada, no pudo olvidar su pasión, y a lo que parece hubo de morir sacerdote (416).

Tales son las noticias que se tienen de Francisco de la Torre, a quien algunos han confundido, y entre ellos el mismo Quevedo, con el Bachiller Alfonso de la Torre, que floreció en la época de D. Juan II, confundiendo a la vez el estilo de dos siglos e ignorando que nuestro la Torre fue conocido de Lope de Vega, que lo compara y aun lo pone al lado de Garcilaso. También lo han confundido muchos con el citado Quevedo, el primero en publicar las obras de la Torre, fundándose en que Lope de Vega dio a la estampa algunas de sus composiciones con el nombre supuesto de Tomé de Burguillos, y que bien pudo hacer otro tanto el señor de la Torre de Juan Abad: error no menos craso que el primero, si se atiende a la diferencia de estilo, de sentido, de inventiva y aun de carácter que

existe entre las composiciones de ambos ingenios (417).

Muerto Francisco de la Torre, sus papeles se extraviaron y fueron a parar a manos del caballero portugués D. Juan de Almeida, que tuvo el renombre de Sabio, quien conociendo el valor de las poesías trató de publicarlas, a cuyo efecto, y después de haber sido aprobado el tomo por D. Alonso de Ercilla, obtuvo la competente licencia del Consejo Real; mas de nuevo sufrieron extravío, queriendo la suerte que esta vez las hallase D. Francisco de Quevedo, el cual, estimándolas de gran valor, dedicolas a Felipe IV, y las dio a la stampa, con el título de Obras del Bachiller Francisco de la Torre, en el año de 1631.

«Las poesías de Francisco de la Torre, dice Quintana, son de los frutos más exquisitos que dio entonces nuestro Parnaso». Cántase en ellas principalmente la naturaleza y el amor con el fuego y ternura de quien desde sus primeros pasos en la vida se vio cautivo en las redes de aquella pasión. Están escritas con una gran sencillez y suavidad de expresión, y revelan no menos viveza de afectos y profundidad de pensamiento, juntamente con una frescura y gallardía en el decir, una corrección y pureza en el estilo, que encantan y que hermosea siempre el autor con frases elegantes y adecuadas al asunto. Cuando trata de objetos campestres es abundantísimo en sentimientos tiernos y melancólicos, como ningún poeta castellano, de lo cual da elocuente prueba en sus endechas a una tórtola y a la cierva, composiciones bellísimas que, como la égloga de Proteo y Filis, por todas partes se hallan sembradas de pensamientos tiernos y delicados y rebosan dulcísima melancolía. Muchas veces se inspira Francisco de la Torre en los grandes modelos de Italia imitando a Petrarca y los que le siguieron.

Mas aunque las poesías de Francisco de la Torre revelen con frecuencia el gusto de la escuela italiana (418), abundan en imitaciones de los clásicos antiguos. En todas se descubre que el poeta se halla familiarizado con ellos, prefiriendo a Horacio y Virgilio, y que hizo siempre con inteligencia la imitación. Sus odas, alguna de las cuales (la de Tirsis) escribió en verso suelto a la manera de los antiguos, ponen bien de manifiesto esta tendencia y sentido clásicos de Francisco de la Torre, y justifican, como algunos de sus armoniosos sonetos, el lugar que le asignamos en la escuela clásica; las odas a Filis y a la Aurora merecen especial mención. La Torre compuso además multitud de discretos epigramas y tradujo elegante e ingeniosamente muchos de los del Marcial inglés, Juan Owen (419).

Otros varios poetas, que oportunamente indicaremos, pueden considerarse como afiliados en el grupo salmantino que tan gran influencia tuvo en la literatura patria y tantos días de gloria ha proporcionado al Parnaso español.

El sentido y gusto manifestados en las producciones de los ingenios de quienes acabamos de ocuparnos, son mantenidos hasta los primeros años del siglo XVII por los clásicos aragoneses, si bien éstos revelan una tendencia bastante determinada en favor de la poesía tradicional castellana; pero ambas tendencias (la de los salmantinos y la de los aragoneses) reflejan el espíritu de la antigüedad pagana, por lo que las hemos considerado como ramas de un mismo árbol, como dos manifestaciones de la escuela clásica. Representan, por tanto, la variedad dándose dentro

de la unidad.

Debe advertirse, a fin de no dar lugar a anacronismos, que en el tiempo que media entre la rama que hemos denominado salmantina y la que llamamos aragonesa, de que ahora vamos a tratar, se manifiesta la escuela oriental, de que en la lección próxima hablaremos, y casi a la vez se comienzan a cosechar los frutos del mal gusto, que da lugar a la formación de las escuelas conceptista, culterana y prosaica que examinaremos después. El método que adoptamos obedece, por tanto, al propósito de presentar seguidamente todo el desenvolvimiento de la escuela clásica y no se funda en el orden cronológico.

Continuadores de la escuela clásica, o mejor dicho, jefes de su rama aragonesa, son los dos hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, naturales de Barbastro, provincia de Huesca, y oriundos de una distinguida familia italiana. Lupercio nació en 1563 y Bartolomé en 1564. Ambos cursaron en la histórica Universidad de Huesca filosofía, historia y letras clásicas: Lupercio se dedicó a la vida pública y Bartolomé a la eclesiástica. El uno pasó a Zaragoza donde estudió elocuencia y lengua griega, y el otro se quedó en Huesca hasta recibir el grado de Doctor en derecho civil y canónico. Ambos gozaron de la protección de doña María de Austria, hermana de Felipe II y viuda del emperador Maximiliano II, la cual nombró secretario suyo a Lupercio. Casado éste con doña Bárbara de Albión, de la que tuvo un hijo, y después de haber sido Presidente de la Academia Imitatoria, fue nombrado gentil-hombre de cámara del archiduque Alberto, y más tarde, y a pesar de haber tomado parte activa en las alteraciones ocurridas en Aragón con motivo de la huida de Antonio Pérez, fue honrado por Felipe III con el cargo de cronista de dicho reino. El Conde de Lemos le hizo secretario de Estado y de Guerra de su virreinato de Nápoles, en cuya ciudad murió en 1613 a los cuarenta años de edad. A la influencia de Lupercio debió Bartolomé el curato y rectoría de Villahermosa, que obtuvo en 1588. Ayudó a su hermano en el manejo de los negocios y también estuvo al lado del Conde de Lemos, hasta que próximo a terminar el gobierno de éste volvió en 1616 a Zaragoza, de cuya ciudad había sido nombrado canónigo, y a donde le llamaba el cargo de cronista del reino de Aragón, que como su hermano, obtuvo. En dicha ciudad murió a 26 de Febrero de 1631, no sobreviviendo a su hermano mas que 18 años (420).

A pesar de que cultivaron otros géneros literarios, como a su tiempo veremos, los Argensolas dieron desde su juventud señaladas muestras de su afición a la Poesía. Por su aplicación, talentos y saber, fueron muy estimados de sus contemporáneos, a quienes merecieron el nombre de Horacios españoles, título que, ciertamente, no puede aplicárseles sino con alguna exageración, y que debieron, sin duda, más que a sus disposiciones poéticas, a la protección que dispensaron a las letras. Lo cierto es que ambos hermanos gozaron, en Madrid sobre todo, de mucha fama y autoridad: Cervantes y Lope de Vega los elogian, llegando a decir el último que «le parecía que habían venido de Aragón a Castilla a enseñar el castellano».

Con sobrada razón pudo decir esto nuestro gran dramático de quienes, como los Argensolas, manejaron el lenguaje con corrección y propiedad sumas. Esta circunstancia, unida a las no menos estimables de una

circunspección y cordura grandes, de una erudición vasta y de una severidad de doctrina poco común, bastan para asignarles lugar muy distinguido en nuestro Parnaso, sobre todo tratándose de unos tiempos en que se empezaba a hacer gala de torturar el idioma. En justo tributo a sus méritos, debemos dejar asentado que los Argensolas supieron apartarse del camino que ya habían empezado a recorrer los conceptistas y culteranos.

Si respecto del lenguaje poético hay que reconocer que los Argensolas fueron castizos y esmerados y fáciles versificadores, por lo que el idioma patrio les debe mucho, necesario es también decir que en el género lírico no son abundantes y se presentan sin riqueza ni elevación. Aparecen haciendo alarde de notable ingenio reflexivo, de exquisito gusto, de mucha sencillez y naturalidad y de no poca elegancia en la dicción; pero generalmente están desprovistos de calor, de entusiasmo y de fantasía. Las virtudes mismas que hemos señalado, hijas del estudio más que de la espontaneidad, engendran en sus composiciones defectos, como el prosaísmo, que aminoran el mérito que en realidad debieran tener.

Propusieron los Argensolas imitar a Horacio, mostrando una gran adhesión a las doctrinas contenidas en el Arte poética del vate latino, únicas en que veían salvación para las letras castellanas. Tuvieron, por lo tanto, en gran estima la poesía filosófica, en la cual llevaba la ventaja Bartolomé, que sin disputa es más profundo que Lupercio, como lo prueba en sus epístolas, en las cuales, imitando a Horacio, muestra su afición a las reflexiones y máximas morales. Los dos hermanos escribieron odas y canciones, que no son las mejores de sus obras, pues generalmente carecen de entusiasmo, de vida y de movimiento; circunstancia que se refleja en todas sus composiciones eróticas, en las cuales se echan de menos la gracia y ternura propias de este género de poesía. Sus sonetos, entre los cuales los hay muy buenos, prueban esto mismo que decimos, pues comúnmente entrañan una reflexión moral o religiosa, siendo de advertir que hasta en los sonetos eróticos manifiesta Bartolomé esta tendencia. Lupercio se sustrae algo a ella, no tanto en sus sonetos, que también los tiene buenos, como en sus décimas y redondillas.

Como pudiéramos comprobar con multitud de ejemplos, si el lenguaje es castizo y la versificación fluida, la pasión nunca mueve lo bastante el ánimo de los poetas que nos ocupan. Esta circunstancia es más de notar todavía en la Sátira, género que los Argensolas cultivaron con no poco provecho y para el cual no carecen de energía, si bien son duros y aparecen faltos de vivacidad, merced a lo mucho que amplifican los pensamientos. «Es triste, dice Quintana a este propósito, ver que no salgan jamás de aquel tono desabrido y desengañado que una vez toman, sin que la indignación hacia el vicio los exalte, ni la amistad o admiración les arranque un sentimiento ni un aplauso, y que parezca que nunca amaron ni estimaron a nadie». Y cuenta que el carácter sesudo y el espíritu grave y reflexivo de los Argensolas, no menos que su tendencia hacia la poesía ingeniosa y discreta, les hacen más aptos para el cultivo de la sátira que para el de ningún otro género. La mayor parte de las sátiras que escribieron estos poetas son invectivas contra los cortesanos (421).

A pesar de todo lo dicho, los Argensolas merecen ser estudiados y ocupar un lugar distinguido en nuestra literatura. Sus caracteres, sus talentos, sus aficiones, sus estudios, todo en fin contribuye a

considerarlos como afiliados en la escuela clásica, si bien diferenciándose de los primeros cultivadores de ésta por su apego a la antigua poesía nacional y por la menor sensibilidad, ternura, viveza, energía, fuego y galanura en la frase que revelan sus producciones.

Uno de los primeros discípulos de los dos ingenios de que acabamos de tratar, fue Cristóbal de Mesa, cuyas poesías líricas se imprimieron en 1611 y fueron aumentadas en 1618. Según él mismo dice, hubo en un principio de proponerse por modelo a Herrera; pero su permanencia en Italia le hizo, sin duda, variar de estilo, pues la cierto es que Mesa imitó y hasta plagió a los Argensolas, y como éstos, se adhirió a las doctrinas contenidas en la Poética de Horacio, y tradujo algunas de las églogas de Virgilio.

También debe mencionarse al Príncipe de Esquilache, discípulo de los Argensolas, a quienes trató de imitar. Llamábase D. Francisco de Borja, pues el título que llevó era de su mujer, heredera del principado de Squillace en el reino de Nápoles. Créese que el poeta que nos ocupa nació en Madrid por el año de 1578. Fue hijo de Juan Borgia, conde-de Ficalo, y de Francisca de Aragón. Tuvo muchos honores y riquezas, y después de haber sido virrey del Perú, murió en Madrid el 26 de Setiembre de 1658, cuando contaba ochenta años de edad.

En los ratos de ocio que los cuidados de la vida pública le dejaban, Borja se dedicó a la Poesía, que cultivó con provecho. Tomó de los Argensolas la naturalidad y sencillez, por lo que sus mejores composiciones líricas son las letrillas y romances ligeros, entre las cuales hay algunas que no tienen rival. En ellas revela gracia y facilidad sumas, y a veces ternura, cualidad que manifiesta más aún en los sonetos y madrigales, que sin ser mejores que las letrillas, suelen tener mucho mérito: el soneto A un ruiseñor, puede servir de ejemplo. Como los Argensolas, sus maestros, el príncipe de Esquilache cultivó la epístola en verso, por más que en ella no llegase nunca a estar a la altura que en sus producciones antes indicadas.

Más nombrado que los dos anteriores fue otro discípulo de los Argensolas, llamado Esteban Manuel de Villegas, natural de Nájera (Rioja) donde nació por el año de 1595. A pesar de que sus padres no estaban sobrados de recursos, mandáronle a Madrid y Salamanca, con el fin de que estudiara jurisprudencia, pero él dejó a Temis por las Musas. En lucha con sus necesidades y con la escasez de recursos, y trabajando en vano por alcanzar un destino, que no llegó a lograr, pasó casi toda la vida en su patria hasta que murió en 1669, a los sesenta y cuatro años de edad. Llamáronle por sobrenombre el Cisne de Najerilla.

Sus primeras composiciones, a las cuales dio el nombre de Delicias, las escribió, según él mismo declara, a los 14 años de edad y las limó a los 20. Todas sus poesías las dio a la estampa en Nájera, el año de 1617, con el título de Eróticas. Divídese el tomo que las contiene en dos partes: la primera comprende las traducciones de Horacio y Anacreonte y varias imitaciones de este último, y la segunda, sátiras, elegías, idilios en octavas, sonetos y las Latinas, como él llamó a las composiciones que hizo imitando los hexámetros y otras clases de versos usados por los antiguos, en lo cual no estuvo muy feliz.

Por punto general, las composiciones de Villegas respiran un espíritu

verdaderamente poético. Las mejores son las anacreónticas en las cuales, ya traduzca, ya imite, raya a una gran altura, por lo que ha merecido las alabanzas de nuestros mejores críticos. En dichas composiciones, como en todas las ligeras que escribió, muestra Villegas gracia, ligereza, y afectuosa ternura, unido todo a locuciones tan poéticas como naturales y a una facilidad grande. La cantinela que empieza:

Yo vi sobre un tomillo
quejarse un pajarillo
viendo su nido amado,
de quien era caudillo,
de un labrador robado:

reúne dichas circunstancias y es una de las más graciosas que tiene. También merecen citarse la oda al Céfito y la del Amor y la Abeja, que pueden servir de modelos en su clase.

Villegas llevó hasta la exageración los principios de su maestro Bartolomé de Argensola. Fue muy dado a usar verbos nuevos, como los de armiar, envidrar, enerar, ancianar, que derivó de armiño, vidrio, enero y anciano, por lo que ha merecido las alabanzas de Mayans. No se las tributará por ello, ciertamente, quien tenga en cuenta que esos verbos y otros no menos extraños que usó Villegas, así como la frase de arroyuelo, hecho cinta de hielo y la de la abeja, verdugo de las flores, empleadas por el mismo autor, eran síntomas muy caracterizados de culteranismo.

Tal es la escuela clásica, en la que, en nuestro concepto, se funda la sevillana, llamada también oriental, de que en la lección siguiente tratamos.

Lección XXXIII.

Escuela sevillana u oriental. -Iniciador de ella: Juan de Malara. -Verdadero fundador de la misma: Fernando de Herrera: su vida, instrucción y talentos. -Su lenguaje poético. -Triunfo del lirismo y del lenguaje hebraico. -Composiciones poéticas de Herrera o indicaciones acerca de algunas de ellas. -Otros poetas de la escuela sevillana: Céspedes y Pacheco. -Juan de Jáuregui: su vida y talentos poéticos. -Sus obras. -Su manera de considerar la Poesía. -Épocas que ofrece la vida literaria de este escritor y carácter de cada una de ellas.

En la cátedra del célebre humanista, el Maestro Juan de Malara o Malara, puede decirse que tuvo su cuna la famosa escuela oriental o sevillana, de cuyo origen y desarrollo tratamos en la lección XXX. No sólo como educador de la juventud que formó en las filas de dicha escuela, sino como iniciador del movimiento literario que la produjo, merece esta honrosa distinción Juan de Malara, en cuya casa se reunió aquella tan celebrada y docta academia compuesta de los más grandes ingenios sevillanos. Malara fue autor dramático, por lo que nos ocuparemos de él en lugar oportuno. Como lírico fue más estudioso que inspirado y cultivó con celo la poesía filosófica, a la que era inclinado por sus estudios y carácter, según él mismo manifiesta en la obra que tituló Filosofía vulgar. Escribió una silva en latín en alabanza de las mujeres célebres, y

un poema titulado Los trabajos de Hércules. En prosa dejó escritas obras muy estimables y en su mayor parte didácticas.

Entre los concurrentes a la academia de Malara figura en primera línea Fernando de Herrera, reputado como el verdadero padre, el fundador de la escuela oriental o sevillana. Escasas son las noticias que tenemos de este ilustre vate, y las pocas que hay se las debemos a su amigo y admirador Francisco Pacheco. Se sabe que Herrera nació en Sevilla por el año de 1531, de padres honrados; que fue hombre virtuoso, de altos pensamientos y de vasto saber, y clérigo de órdenes menores; que vivió en una honrada medianía de la cual no apeteció salir, como pudo, y que murió por el año de 1597 cuando contaba 63 de edad. En cambio de esta escasez de noticias, se conserva un hermoso retrato de Herrera que pintó el ilustre artista Pacheco, antes citado, y que reproducido en grabado figura, con un prólogo de Rioja, al frente de la edición que de las obras del insigne sevillano hizo en 1619 el mismo Pacheco. Hay una circunstancia en la vida de Herrera acerca de la cual la crítica anda algo desacorde. Nos referimos a los amores que por una dama de elevada alcurnia debió sentir el vate sevillano, a juzgar por el tono de varias de sus composiciones. Doña Leonor de Milán, condesa de Gelves, fue, a lo que parece, el objeto constante de la adoración de Herrera, quien la cantó de la manera que Petrarca lo hizo con su Laura. Mas el estado de la condesa, por una parte, y el de Herrera por otra, encerraran la pasión de éste dentro de los límites de lo meramente ideal o platónico, y dieron a su lenguaje un tono lleno de respeto y de decoro, y a sus amores el carácter de inocentemente inmorales, según expresión de un escritor francés muy bien apreciador de nuestra literatura (422).

Poseyó Herrera una erudición vastísima a que daba realce su talento privilegiado. Estudió con gran provecho la antigüedad clásico-pagana y los escritores del Renacimiento, y fue muy docto en las lenguas latina, griega y hebrea, en algunas de las vivas, y en matemáticas y geografía. Así es que, además de las obras poéticas que han de ocuparnos en esta lección, dejó notables muestras de su ingenio como escritor en prosa. Tales son: las Anotaciones a las obras de Garcilaso; la Guerra de Chipre y victoria de Lepanto, del señor don Juan de Austria; el Elogio de la vida y muerte de Tomás Moro; el Tratado de versos y la Historia general del mundo hasta la edad del emperador Carlos V, no impresa y que se tiene por perdida. Tanto por estas obras como por las poéticas, mereció Herrera las alabanzas de su siglo y de la posteridad, y tiene derecho a que corra como valedero el dicho del Maestro Francisco de Medina, quien aseguró «que podrá España poner a Fernando de Herrera en competencia con los más señalados poetas e historiadores de las otras regiones de Europa».

Mas lo que mayor fama ha dado al insigne vate sevillano, es su lenguaje poético, a cuya perfección se dedicó principalmente, deseoso de llevar adelante la empresa comenzada por Garcilaso. Con este propósito y anheloso de dar a la versificación mayor magnificencia, inventó giros nuevos, expresiones atrevidas, y frases llenas de pompa y armonía, con todo lo cual se separó muchas veces de la sencillez por la que tanto se distinguieron sus antecesores, (diferenciándose por esto principalmente de los poetas clásicos de que en la lección precedente hemos tratado), e incurrió algunas otras en afectación y oscuridad, con lo que abrió la

puerta por donde más tarde había de entrarse el culteranismo. Esto no obstante, Herrera revistió el lenguaje poético de una grandeza y sonoridad incomparables y de una entonación majestuosa y poderosísima, con lo cual prestó un señalado servicio a nuestra lengua, a la cual supo acomodar la de los profetas.

Con respecto al servicio que prestó Herrera al idioma nacional, véase lo que dice Gil de Zárate: «El idioma castellano le es deudor de inmensos beneficios; la versificación ha sido llevada por él a su más alto grado de perfección, atesorando recursos que la hacen capaz de las más arduas empresas. Herrera es el primero que ha enseñado a sacar del verso endecasílabo todo el partido de que es susceptible; a cortarlo oportunamente; a formar con él períodos variados y numerosos; a hacerlo marchar, ora lento, ora arrebatado, según conviene; a darle la armonía que requiere la clase de asunto que se aplica y los objetos que se intenta representar. Después de él se puede decir que, si los italianos dieron a España el endecasílabo, los españoles fueron los que le llevaron a su más alto grado de perfección y armonía». En el mismo sentido se expresa nuestro Quintana, que hace grandes elogios de la dicción rica y poética y de la vigorosa imaginación de Herrera, respecto del cual dice el crítico Puybusque en su Historia comparada de las literaturas española y francesa: «Él, partiendo del mismo punto en donde se detuvo Fray Luis de León, parece haber reducido a notas y revelado a los hombres aquella música de los cielos, cuyo eco había encontrado el cantor granadino solamente en el corazón. No hay que compararle otros escritores extranjeros, ni aún Rousseau, ni aún Dryden: la estrofa del poeta andaluz, sin tener nada de árabe, es enteramente oriental, y baja en derechura de las alturas de Sión. Sus cantos religiosos y nacionales son la verdadera oda, la oda heroica de la antigüedad, con formas líricas, descriptivas y dramáticas, tal como se cantaba al frente de los ejércitos, en la plaza pública, en el recinto sagrado de los templos. El poeta es un cristiano inspirado, que toma la voz de un pueblo y canta en nombre de todos sus hermanos». Por tan reconocidas y excelentes cualidades, Herrera ha merecido el renombre de Divino y que los extranjeros le llamen el águila de Sevilla.

Si con atención se estudian las obras poéticas principales de Herrera, lo primero que se observará en ellas, como consecuencia de las cualidades y virtudes antes enumeradas, es un gran movimiento lírico y una fuerte inspiración bíblica, manifestada con gran fuerza y osadía de imaginación. De aquí el que los tiempos en que floreció aquel vate, se señalen como la época en que el lirismo llegó a su mayor grado de desenvolvimiento, y en el que con más pujanza se manifestó en nuestra poesía el elemento hebraico. Ambas circunstancias caracterizan predominantemente la poesía del divino Herrera y la escuela de que éste fue fundador, que por lo mismo recibió el nombre de oriental, toda vez que al espíritu y a la inspiración orientales, con predominio del elemento hebraico, debe su más alta y genuina significación en el Parnaso castellano. No se entienda por esto que Herrera se inspiró sólo en la Biblia, pues que también se inspira en los clásicos, con la diferencia de que lo hace dentro de las formas propias del ingenio andaluz; de donde viene el que la escuela de que es jefe se llame también, y no sin propiedad,

sevillana, pues lo que más la distingue de la clásica, (con la cual le son comunes las fuentes de inspiración) es la exuberancia meridional: la diferencia capital entre ambas escuelas estriba sobre todo en la localidad en que cada una se produce.

Quien con tanta brillantez supo manejar el lenguaje poético, pudo muy bien sobresalir en diferentes géneros de poesía. Las odas, canciones, elegías y sonetos que de Herrera se conservan corroboran esta afirmación. Mas en donde lucen principalmente sus inapreciables dotes poéticas es en las odas y canciones, que sin disputa son muy superiores a sus elegías, sobre todo a las amatorias. Sus canciones A la victoria de Lepanto y A la pérdida del rey D. Sebastián, así como la oda A D. Juan de Austria son de un valor extraordinario. Sigue Herrera en ellas, especialmente en la última, las huellas de Píndaro y Horacio; pero al mostrarse, por lo tanto, como el vate de la tradición clásica, se presenta a la vez inspirado por el amor patrio y nacional y arrebatado por el sentimiento piadoso, como el poeta religioso de la tradición bíblica. Las ricas imágenes y las frases atrevidas que caracterizan la poesía hebraica, juntamente con un entusiasmo patrio lleno de fuego, brillan majestuosamente en el himno a la batalla de Lepanto; así como en la canción elegiaca que entonó por la pérdida del rey D. Sebastián reina, además del mismo espíritu de que está animado el citado himno, una melancolía seductora y en extremo propia del asunto que trata el poeta. Se distinguen principalmente estas dos bellísimas composiciones por los pensamientos, imágenes y giros bíblicos en que abundan y que los dan un carácter tal de orientalismo que la vista menos perspicaz descubre al punto su filiación: con razón ha dicho de ellas el docto crítico D. Alberto Lista que las dos solas encierran más hebraísmos que todas las demás odas castellanas.

En las elegías de Herrera no escasean, ciertamente, las delicadas bellezas de pensamiento ni los primores de lenguaje; pero falta en ellas, por lo general, el sentimiento. El cantor de las glorias patrias aparece muy superior al platónico amorador de Luz, de Eliodora, de Lucero y de Lumbre, nombres con que indistintamente encubre el que llevaba la dama de sus pensamientos. Y es que el platonismo a que se hallaba reducido Herrera, casi agotado ya por Petrarca, a quien imita, no le permitía remontarse ni ser verdaderamente espontáneo, y le obligaba a ser demasiado artificioso y afectado: el estudio y el ingenio suplían en este caso a la fantasía y al corazón, y éste era el defecto principal de sus poemas amatorios. Sin embargo, tiene Herrera dos elegías, escritas con verdadero estilo poético y sembradas de profundos y filosóficos pensamientos, que no desmerecen mucho de sus odas. Una es la que comienza:

Estoy pensando en medio de mi

engaño

el error de mi tiempo mal perdido,
y cuán poco me ofendo de mi daño;

y otra la que dedicó A la muerte de la Condesa de Gelves. De los sonetos que escribió Herrera merecen citarse los que dedicó A la Victoria de Lepanto, A don Juan de Austria y A Carlos V (423).

Réstanos decir que al contrario de Fr. Luis de León, Herrera cultivaba cuidadosamente sus dotes poéticas y estudiaba, mucho para

perfeccionarlas, y sin trabajo corregía sus escritos cuando era advertido por sus amigos, circunstancias que revelan un excelente deseo y una modestia bien entendida, de que suelen darse raros ejemplos, sobre todo tratándose de autores de la talla del cantor de Lepanto.

Discípulos de Herrera son sus amigos los pintores sevillanos Pablo de Céspedes y Francisco Pacheco, de quienes nos ocuparemos al tratar de la poesía didáctica que ambos cultivaron. Aparte de lo que compusieron en este género, los dos escribieron muy pocas poesías líricas: del primero sólo se conserva un fragmento escrito en octavas de la composición que hizo en elogio de Fernando de Herrera, y del segundo varios sonetos, madrigales, y algunas otras composiciones ligeras.

También perteneció a la escuela de Herrera D. Juan de Jáuregui, a quien Ticknor presenta como discípulo de los Argensolas. Fue este poeta oriundo de Vizcaya y nació en Sevilla por el año de 1570. Como los tres poetas citados en el párrafo precedente, se dedicó con ventaja a la pintura, arte que en Sevilla vivió en íntimo y feliz consorcio con el de la poesía, según ha podido observarse por lo que dejamos dicho. Por causa de esta afición, Jáuregui pasó a Roma, si bien no se sabe a punto fijo cuándo, ignorándose también el lugar donde hizo sus estudios. Fue caballero del hábito de Calatrava, y Caballerizo de la primera mujer de Felipe IV. Cultivó la amistad de literatos muy afamados, entre los que merece citarse Miguel de Cervantes, de quien, como Pacheco, hizo el trato, que por cierto se tiene por perdido. Jáuregui murió en Madrid el año de 1650.

A disposiciones naturales para el cultivo de la Poesía reunió Jáuregui una educación esmerada. Su versificación sonora y brillante y las pruebas de buen gusto que en sus primeras composiciones dio, le asignaron en un principio lugar muy distinguido entre los poetas sevillanos, llegando a veces a colocarse casi a la misma altura de su maestro Herrera, aunque siempre fue menos vehemente y arrebatado que éste.

Las composiciones que mejor demuestran la filiación de Jáuregui en la escuela sevillana son las que coleccionadas publicó con el título de Rimas sacras y profanas. Comprendió en esta colección sus poesías originales, intercalando en ellas las traducciones que hizo del Aminta del Tasso, de un fragmento de La Farsalia de Lucano, de alguna que otra oda de Horacio, de varios epigramas de Marcial y de algunos salmos hebreos. La traducción del Aminta, de que en otro sitio trataremos, es su mejor título de gloria, pues compite con el original, por lo que mereció los elogios del inmortal Cervantes y del gran Lope de Vega, que aborrecía las traducciones del idioma toscano. Las poesías originales fueron muy celebradas por varios ingenios; mas a excepción de algunas, no revelan el talento de un gran poeta. Entre las que constituyen esta excepción debemos citar la linda silva titulada Acaecimiento amoroso, la canción Al oro y la delicada elegía que escribió A la muerte de la reina Margarita.

La paráfrasis del salmo Super flumina Babylonis, merece también citarse, pues está reputada como de las mejores que hay, así en la lengua española como en todas las europeas, por reunir, como dice el crítico D. Adolfo de Castro, cuatro cualidades esencialísimas, a saber: inteligencia del sagrado texto, elocución vehementísima, sublimidad en la frase, claridad en el estilo.

Precedió Jáuregui sus rimas de un prólogo en el cual manifiesta «algunos requisitos de la fina poesía»: dice que ésta se compone de alma, cuerpo y adorno, siendo el asunto el alma; los conceptos que lo explican, el cuerpo; y la palabra y el metro el adorno. Añade que esta última parte es esencialísima y que el escritor debe cuidar mucho de no emplear en ella nada vulgar, y de separar el giro, elocución, lenguaje y estilo poéticos de los prosaicos. Esta tendencia advierte desde luego cual había de ser el camino que siguieron los sucesores de Jáuregui, y cuál había de ser también el ideal estético del siglo XVII.

Da lástima considerar que quien de esta manera se expresa; que quien hizo composiciones de gusto tan delicado como las que dejamos mencionadas, y produjo trozos de tan bella poesía como el que queda copiado y aquel otro del Aminta en que con galanura y sencillez extremas describe la edad dorada; que quien escribió el Discurso poético contra el hablar culto y oscuro (424), viniese a caer en lo mismo que había combatido; se aficionase al mismo estilo que fue objeto de sus censuras; se hiciese, en fin, imitador de Góngora, como lo muestran con harta claridad su poema titulado El Orfeo que se publicó en 1624, la traducción entera que después hizo de la Farsalia, y la Apología que escribió de un sermón del celeberrimo predicador Fr. Hortensio Félix Paravicino que fue mas gongorista que Góngora mismo. Quizá el deseo, que algunas veces manifiesta, de crear un nuevo lenguaje poético, o tal vez la vehemencia de la frase y la hinchazón de estilo peculiares a la escuela que seguía, le indujeron a abandonar el buen gusto que tanto lo distinguió en su primera época y a seguir los caminos tortuosos que ya habían abierto en nuestra literatura los conceptistas y los culteranos. En Jáuregui hay que distinguir, pues, dos épocas literarias: durante la primera militó como esforzado campeón en la escuela oriental: durante la segunda aparece siguiendo las huellas del enemigo a quien antes había combatido con denuedo.

De este enemigo, que lo era a la vez de las letras patrias y del sentido común, ya es tiempo que nos ocupemos.

Lección XXXIV.

El mal gusto literario. -Consideraciones acerca de su origen y vicios. -División de sus propagadores en grupos. -Principales poetas del grupo conceptista: Alonso de Ledesma: su tendencia poética. -Quevedo como poeta lírico filiado al grupo de los conceptistas. -Bonilla, Melo, Fuster y Salinas. -Consideraciones acerca de los caracteres predominantes del conceptismo y su diferencia con el culteranismo. -Principales poetas de la secta culterana: Góngora; su vida, sus talentos poéticos y su representación en la decadencia de las letras. -División de su vida literaria en épocas. -Indicaciones sobre las poesías correspondientes a cada una de estas. -Discípulos de Góngora: Villamediana Trillo y Figueroa, Gracián y Paravicino. -Influencia y predominio que llegó a alcanzar el culteranismo. -Esfuerzos para combatirlo y sus resultados. -El prosaísmo. -Mención de algunos poetas de esta rama del mal gusto literario.

Al hablar en la lección XXX del mal gusto literario, dimos a conocer

los caminos por donde se había introducido en nuestras letras. Indicado quedó allí que el mismo hermoso lenguaje poético de Herrera fue causa del mal que lamentamos ahora; y es que las innovaciones atrevidas y la exageración de los principios, dan siempre por resultado en las esferas todas de la vida consecuencias iguales en el sentido de extraviar la opinión. En literatura, como en el Arte todo, esas innovaciones y esa exageración traen en pos de sí la corrupción del buen gusto, pues con ellas se llega a oscurecer el concepto verdadero de la belleza y se tiene como elemento de ella, así en la forma como en el pensamiento, lo que no pasa de ser un elemento de degeneración, preñado de conceptos falsos y de grandes extravagancias, ante las cuales suele eclipsarse la verdad estética.

No todos los espíritus son aptos para mantener en sus justos límites las innovaciones, ni a todos les es dado deducir, sin extraviarlas, sus naturales consecuencias. Los caminos poco explorados son siempre peligrosos, sobre todo cuando los que se entran por ellos no tienen todo el genio necesario para poder salvar los obstáculos que puedan presentárseles. Aun los mismos que los recorren iluminados por la antorcha del verdadero genio, suelen a veces extraviarse. Fray Luis de León y Fernando de Herrera supieron dirigir con verdadero tino, como hemos visto en las lecciones XXXII y XXXIII, las dos escuelas poéticas de que fueron fundadores; y sin embargo, a pesar del poderoso genio de que el último estaba dotado, no dejó de ofrecer ejemplos de extravío. Los que aceptando las ideas de estos dos grandes poetas trataron de llevar a sus últimas consecuencias los principios por los mismos asentados, o emulados por ellos quisieron, no ya extremar lo existente, sino traer otras innovaciones, y recorrer nuevos caminos, cayeron en lamentables extravíos y en vez de sendas de gloria abrieron veredas de corrupción por las que se llegó pronta y fatalmente a una decadencia lamentable.

Los estragos que causaron en las letras los partidarios, en uno u otro sentido, del mal gusto, exceden a toda comparación. A los conceptos alambicados y discreteos insulsos que con prodigalidad tan extraordinaria como funesta emplearon en un principio estos poetas, siguieron bien pronto las chocarrerías más groseras, y los mayores disparates. A la Virgen se la llamó sacro asombro animado, o epítome de Dios; al sol, presidente del día; a las nubes, candidas holandas del ambiente; a los ángeles, océanos celúreos del empíreo; a los labios, muros de coral viviente, y a los apóstoles,

participio

del Verbo que se perora.

No puede llevarse a más alto grado el afán de desatinar a no ser que recordemos el célebre soneto en que el canónigo Fuster al tratar de la herida que Longinos hizo al Crucificado, compara a éste con el pedernal y a la Cruz con la yesca. Bastan los ejemplos citados para comprender el delirio de que llegaron a estar poseídos los partidarios del mal gusto, uno de cuyos grupos, el de los culteranos, fue calificado por Quintana, de «caos de extravagancias y despropósitos» (425). Con ellos se muestra también que el mal gusto no afectó sólo a la forma, como algunos creen, sino que se introdujo a la vez en el fondo, pues aparte de la

extravagancia que generalmente llevaron al pensamiento sus mantenedores, elogian de continuo para cantarlos asuntos bajos e indignos de la Poesía, y mezclaban y confundían los hechos contemporáneos y los antiguos, de lo que casi siempre resultaba una composición indescifrable o enigmática.

De notar son aquí dos circunstancias. Es la primera, que el culteranismo y el conceptismo no dejaron de encontrar apoyo en el extranjero, donde el mal gusto literario cundía también, sin que dejara de haber gongoristas a su manera, que en Francia se llamaban pléyades, en Inglaterra eufoístas y en Italia marinistas (426): éstos son los que más influyeron en nuestra literatura. Consiste la otra circunstancia a que nos hemos referido en que a pesar de la cruda guerra que se hizo al mal gusto, hasta los ingenios más grandes y que se le presentaron más hostiles, como Quevedo y Jáuregui, se vieron picados de él; pues generalmente daban en la escuela conceptista los impugnadores del culteranismo, o se dejaban arrastrar, como aconteció a algunos discípulos de Lope, a un prosaísmo no menos dañoso (427).

En la lección XXX, antes citada, dijimos que los mantenedores del mal gusto podían considerarse divididos en tres grupos o ramas: conceptistas, culteranos o gongoristas y prosaístas, que, como más arriba queda indicado, provienen: los dos primeros de las exageraciones de las escuelas clásica y sevillana, y el tercero de los que combaten a conceptistas y culteranos. Digamos ahora algo acerca de los poetas pertenecientes a cada una de esas tres ramas del mal gusto.

El primero, y sin disputa el fundador, de la secta conceptista fue Alonso de Ledesma, natural de Segovia, que nació por el año de 1552 y murió en el de 1623. Obtuvo en su época gran popularidad, principalmente en los círculos aristocráticos; pero la posteridad, haciéndole justicia, no se la ha concedido.

Manifestó Ledesma su tendencia en favor de la antigua poesía española, a la manera que los poetas de la escuela clásico-aragonesa; más no pudo realizar su intento: sólo consiguió ser el primer corruptor del género. La exageración y el artificio, la agudeza, el retruécano y el equívoco envolviendo veladísimas y desatinadas alegorías, son los caracteres por que se distinguen sus producciones poéticas y las de los partidarios o corifeos de su escuela. Todo el mérito poético que pudieran tener sus composiciones, lo pierden a virtud de esas circunstancias. La colección mejor de las producciones de Ledesma es la que con el título de Conceptos espirituales publicó en 1600, y tuvo la dicha de ver impresa seis veces. Son todas poesías a lo divino, y en ellas hace alarde de sus conocimientos religiosos y de su apego al conceptismo, que aceptaron los poetas religiosos. Como muestra del lenguaje de Ledesma, he aquí el apóstrofe que dirige a San Lorenzo con motivo de su martirio:

Seréis sabroso bocado

para la mesa de Dios,
pues sois crudo para vos,
y para todos asado.

Con el título de el Monstruo imaginado publicó Ledesma en 1615 otra composición más caracterizada de conceptista que la anterior: está escrita en prosa y verso y trata de asuntos religiosos y profanos, algunas veces

con demasiada libertad. Esta obra es una verdadera serie de ocultas alegorías, de equívocos, de retruécanos, y de todo, en fin, lo que caracteriza el estilo puerilmente metafísico, artificioso y figurado hasta el absurdo, de que hicieron gala los conceptistas, los equivoquistas y los fríamente sentenciosos, como los llama nuestro Quintana.

Entre ellos debe contarse a D. Francisco de Quevedo. De este ingenio sobresaliente nos ocuparemos con la detención debida, cuando estudiemos la Sátira. Al presente sólo nos toca indicar el papel que desempeñó como poeta lírico y como propagador del mal gusto literario.

Como Jáuregui, Quevedo batalló contra la escuela culterana, y como él, incurrió en el defecto del mal gusto, hasta el extremo de que llegó a descollar entre los conceptistas, a los cuales fue a parar impulsado por la manía, que tanto lo caracterizó, de decir las cosas con novedad, cuyo modo de decir, adoptado como sistema, tenía que ser forzosamente ocasionado a la oscuridad y a la extravagancia. Esa manía, «o más bien rabia», como dice Quintana, lleva a Quevedo a llamar ley de arena a la orilla del mar; guerra civil de los nacidos al amor; y rústico libro escrito en esmeralda a los troncos donde están grabadas las cifras de los amantes. La verdad es que nadie como Quevedo ha dado tormento al idioma para buscar equívocos y retruécanos, por lo que entre los sutiles y conceptuosos ocupará siempre un lugar preferente. Quevedo añadió el afeite a la hinchazón del estilo que caracteriza a los mantenedores del mal gusto.

Así es que hasta en sus mejores poesías líricas, en las que más elevado y grave se muestra, como sucede, por ejemplo, en la silva a Roma antigua y moderna, no deja de ser afectado, por lo menos. Tiene, sí, como poeta lírico rasgos valientes, períodos poéticos y pomposos, versos muy bellos y sonoros, entonación robusta y profundidad de pensamiento, como puede verse en su epístola al Conde duque de Olivares; pero rara vez puede apartar de sí los defectos que provienen de la que fue manía de toda su vida.

Entre los primeros discípulos de Ledesma merece contarse Alonso Bonilla, autor de un tomo muy abultado de poesías líricas que tituló: Nuevo jardín de flores divinas, en que se hallará variedad de peregrinos pensamientos. La mayor parte de las poesías que contiene este tomo, impreso en Baeza en 1617, son sagradas. Ya antes había dado a la estampa el mismo autor otro tomo de poesías con el título de peregrinos pensamientos. Bonilla fue poeta no vulgar, y no hubiera desmerecido de figurar al lado de los mejores ingenios, a no ser por el empeño que mostró en imitar a sus maestros y en aparecer conceptuoso.

También puede contarse entre los conceptistas al portugués Francisco Manuel de Melo, de quien hablaremos más detenidamente cuando tratemos de los historiadores. Este escritor, que murió por el año de 1666, fue uno de los más distinguidos ingenios lusitanos y de los extranjeros que manejaron mejor el idioma castellano, en el cual compuso una parte del libro de poesías que tituló Las tres musas del Melodino, y publicó en 1649 y en 1665 en Lisboa.

Algunos han dicho que Melo fue imitador de Góngora, pero la verdad es que con quien tiene más puntos de semejanza es con Quevedo, al que imitó hasta en la distribución de su libro, que dividió en musas como éste, si

bien dos de ellas están en portugués. Además, su semejanza con Quevedo se muestra bien claramente en su versificación, en su doctrina y sobre todo en la afectación de sus sentencias, aunque es menos extravagante y más sobrio que nuestro gran satírico, al cual no aventaja, ciertamente, en brillantez y valentía. Las poesías castellanas que contiene el libro de Melo, antes citado, revelan, sin embargo de lo dicho, un estilo correcto, elegante y culto; las amatorias, entre las que figuran sonetos y romances muy buenos, carecen de ternura y de fuego, de verdadera poesía; y las odas y canciones y las epístolas, si bien no tienen mucho entusiasmo y elevación, abundan en pensamientos filosóficos, en máximas y sentencias morales, a las que por naturaleza era inclinado Melo.

Además de los citados, contaba con otros muchos partidarios la secta del conceptismo, tales, por ejemplo, como el canónigo Fuster, tenido en la escuela como modelo de ingenio y de excelente gusto, lo cual no obsta para que lo tuviese muy depravado. También debe citarse como conceptista el Doctor Juan de Salinas, que se distinguió como satírico, según oportunamente veremos. Pero por regla general suelen confundirse estos poetas con los adalides del culteranismo, hasta el punto de que a veces es difícil establecer la línea divisoria que separa a unos y otros sectarios, y determinar bien la gradación que existe en los escritores culteranos y los conceptistas (428). Estos últimos están más próximos que los gongorinos a la restauración clásica del siglo XVIII, por lo mismo, sin duda, que tienen su origen en la escuela clásica nacida a principios del siglo XVII.

En el conceptismo no hay toda la ampulosidad e hinchazón de lenguaje, que son condiciones predominantemente características del culteranismo, el cual se diferencia de aquel en que manifiesta la oscuridad y la extravagancia más en el lenguaje que en el pensamiento; en el conceptismo no hay más que discreteos y agudezas de ingenio verdaderamente recónditas, sutilezas de todo género que marcan la degradación a que había venido la Poesía, y que hacen que hombres religiosos, como Fuster, aparezcan irreverentes hasta con al mismo Cristo.

Tales son, por lo tanto, las diferencias que separan al conceptismo del culteranismo o gongorismo del cual fue verdadero fundador, dándole a la vez nombre, D. Luis de Góngora y Argote, natural de Córdoba, donde nació el 11 de Julio de 1561, de una familia distinguida, y según parece, en la misma calle en que vio la luz primera el célebre Marcial. Tuvo por padres a D. Francisco Argote y Doña Leonor de Góngora, y como se ve, antepuso al de su padre el apellido, de su madre, sin duda porque el de ésta le pareció menos vulgar y más sonoro. A la edad de 15 años pasó a Salamanca donde estudió derecho, matemáticas, música y esgrima. Por causa de su carácter inquieto tuvo una pendencia con don Rodrigo de Vargas; y después de once años de pretensiones en la corte y cuando contaba cuarenta y cinco de edad, se hizo eclesiástico y obtuvo una plaza de racionero en la catedral de Córdoba. Por el favor del Duque de Lerma y del Marqués de Siete Iglesias, fue nombrado capellán de honor de Felipe III, por lo cual pasó a residir en Madrid, donde vivió hasta que a consecuencia de una enfermedad que adquirió acompañando a Felipe IV en su jornada a Aragón, de resultas de la cual perdió la memoria, los médicos le aconsejaron que mudase de aires. Con este motivo se volvió a Córdoba, en donde a poco de

su llegada murió, en la tarde del lunes 23 de Mayo del año 1627.

Tales virtudes poéticas reunía Góngora, que no ha faltado quien lo considere como el primero de los poetas españoles de los siglos que estudiamos. Era menos instruido y de menos buen gusto que Herrera, pero tenía más vehemencia y estilo poético que él, y aspiró, como el cantor de Lepanto, a crear un lenguaje poético sonoro y retumbante. Apartose, pues, de la senda trazada por Garcilaso y Herrera, y fiado en su poderoso genio, tomó nuevos rumbos para conseguir su objeto; mas en vez de lograrlo cayó en un abismo de extravagancias y fue el primer corruptor de lo mismo que aspiraba a mejorar y enaltecer. Su ingenio era tan grande que aún cuando marcha por este camino, tiene como ninguno rasgos sublimes y pasajes matizados de bellezas y del más brillante colorido poético.

No sostendremos aquí, como algunos dicen, que el fenómeno que se da en Góngora es debido a que la Providencia había escogido a este poeta para consumir la total ruina de nuestra literatura; más sencillo y menos ocasionado a conjeturas aventuradas, como son aquellas en que se hace intervenir a la Providencia, nos parece asentar que el precitado fenómeno se debe a las causas generales de la decadencia en que había entrado la nación entera, y sobre todo, a los gérmenes de corrupción que llevaba en sí misma la poesía andaluza, aún en sus mejores tiempos; gérmenes que están representados por la afectación en el pensamiento, la escasez de sentimiento y el excesivo culto de la forma. Por eso antes de ahora hemos dicho que en la poesía de Herrera deben buscarse los principios del culteranismo.

En la vida poética de Góngora hay que distinguir dos épocas distintas: la primera abraza su juventud y su estancia en Salamanca y Córdoba hasta que sentó su residencia en Madrid, y la segunda desde que esto tuvo lugar hasta su muerte. En la una se nos presenta como un poeta brillante, ameno y lozano, respirando naturalidad y vehemencia, y dando muestras de ingenio y de grandeza en la concepción; en la otra aparece como un novador extravagante y caprichoso que lleva hasta la exageración y la ridiculez la hinchazón y amaneramiento del lenguaje y la sutileza de los pensamientos.

Entre las poesías correspondientes a la primera época literaria de Góngora, merecen especialísima mención las letrillas y los romances, en las cuales ha merecido el título de rey, y sobresale por la gracia y sencillez encantadora con que supo escribirlas. Los romances de Góngora son muchos, y no pocos de ellos pueden competir con los mejores del Romancero, distinguiéndose casi todos por su lozanía y versificación armoniosa, y por conservar, como las letrillas, con las cuales se confunden, las condiciones de la poesía popular. Es de advertir que Góngora se distinguió además en el cultivo de otras formas líricas: díganlo, si no, su sentida canción a la Tórtola, tan abundante en pensamientos delicados; el lindo madrigal que empieza:

De la florida falda
que hoy de perlas bordó la alba luciente,
tejidos en guirnalda,
traslado estos jazmines a tu frente
que piden, con ser flores,
blanco a tu seno y a tu boca olores,

y sus excelentes sonetos.

Parece mentira que quien tan excelentes disposiciones tenía y tan bellas poesías hizo, nos haya dejado tan acabadas muestras de extravagancias y delirios como las que representan las composiciones que escribió en su segunda época literaria. Sin duda porque sus primeras poesías no le sirvieron para mejorar de fortuna, tal vez por lograr el aplauso de la corte, o bien movido sólo del anhelo de crear un nuevo lenguaje poético, se determinó Góngora a variar de rumbo empezando por adaptar un estilo que llamase la atención por lo encrespado o ininteligible. Hízolo así y se dio a abusar de las metáforas más violentas y de las más exageradas hipérboles, hasta el extremo de que cuesta trabajo averiguar la significación verdadera de las composiciones que escribió haciendo uso de la novedad ridícula que imaginara. Dio comienzo a su carrera de extravagancias con un soneto enigmático que envió a su amigo Luis Bavia para que lo pusiera al frente, según entonces era costumbre, de uno de los tomos de su Historia pontifical, y siguióla con otro no menos oscuro y raro en que dice:

¿En año quieres que plural cometa
infausto corra a las coronas luto,
los vestigios pisar del griego astuto?
Por cuerdo te juzgaba, aunque poeta etc.

Mas donde mayor alarde hizo Góngora de culteranismo, fue en sus poemas titulados Soledades y Polifemo, este último calificado por Gracián, preceptista de la escuela, de aliñado, elocuente y recóndito. Las Soledades, en las cuales se encuentran estrofas en que para decir lo que es la primavera se emplean catorce versos de los que sólo uno se entiende, es un poema que debe colocarse a la cabeza de su linaje por el afectado o incomprensible lenguaje que en él se usa y por el alambicado y conceptuoso estilo con que está escrito: puede reputarse como la flor y nata del gongorismo (429), pues no es posible ver juntas más palabras incoherentes e ininteligibles ni encontrar desatinos mayores que los que en él amontona, a no ser que acudamos al Panegírico al Duque de Lerma y a la fábula de Píramo y Tisbe, obras que escribió Góngora siguiendo la extravagante manera que tan sin miramiento alguno adoptó en sus Soledades. Conviene advertir que en las composiciones que escribió en su primera época literaria, deja ya ver algo de la afectación que tan ridículamente exagerara más tarde, y la tendencia a las metáforas e imágenes sacadas de la mitología.

Góngora tuvo muchos discípulos, los cuales llevaron a la mayor exageración los desvaríos del maestro. En las poesías de éste, aun en el Polifemo, se encuentran figuras y elegancias que bien pueden tenerse por modelo de gallardía, y no faltan trozos de bella poesía y rasgos admirables. Pero en sus discípulos no es fácil encontrar nada de esto, y sí solo una extravagancia sin límites y una hipérbole continuada y absurda hasta el extremo.

Entre los que primeramente adoptaron los desvaríos del culteranismo, merece especial mención por su rango y mérito el célebre D. Juan de Tasis Conde de Villamediana, que fue gentil-hombre y correo mayor de España y

que disfrutó de altos honores, hasta que terminó sus días de muerte violenta en Madrid a 21 de Agosto de 1622 (430). Era Villamediana hombre de mucho mundo y de no menos ingenio, y mostró singular afición a la Poesía, en cuyo cultivo recuerda a veces la antigua escuela castellana; y aunque las primeras producciones que compuso están escritas sin afectación, no por eso deja de mostrar en ellas las aficiones gongorinas que más tarde le dominaron hasta el punto de imitar en lo peor a su modelo, como puede observarse por las fábulas de Faetonte, El Fénix y otras que escribió. En los versos satíricos, y por punto general en los cortos, se preservó bastante del culteranismo; y entre los sonetos que compuso de todas clases en numero crecido, hay algunos en los cuales se nota entonación grave, levantada, y cierta profundidad de pensamiento. Villamediana solía ser, aunque raras veces, más claro o inteligible que su maestro, al que era inferior en talentos.

Francisco de Trillo y Figueroa fue otro de los más decididos imitadores de Góngora. Natural de la Coruña, pasó a la edad de once años a estudiar a Granada, abrazó luego la carrera de las armas, con cuyo motivo se trasladó a Italia y al cabo de algunos años regresó a Granada, donde se dedicó a la poesía y a la historia. Tenía juicio claro y gran erudición, pero no dio muestras de buen gusto literario; antes bien probó tener de él concepto muy equivocado, cuando abandonando del todo la imaginación para reemplazarla en sus poesías por una erudición excesiva, tomó a Góngora por modelo, como claramente lo dicen los ocho libros del poema que escribió en octava rima con el título de la Neapolisea, sus Panegíricos y sus Epitalamios, obras que, como otros poemas menores, están recargadas de erudición y resultan tan pesadas que no hay quien las lea. Trillo, sin embargo, imitó a Góngora en lo bueno y escribió, por lo tanto, letrillas llenas de la soltura, gracejo y sal ática que tanto resplandecen en las de su modelo.

No menos que los anteriores merece citarse, en este lugar Baltasar Gracián, preceptista de la escuela culterana y corruptor de la buena prosa, según a su tiempo veremos. Nació en Calatayud, abrazó el instituto de la Compañía, fue rector del colegio de Tarragona y murió en Tarazona por el año de 1658. Era Gracián hombre de mérito, como lo demuestran algunas de sus obras en prosa; pero llevó a la exageración más que ningún otro el estilo risible y absurdo introducido por Góngora en el lenguaje poético. Compuso un poema descriptivo sobre las estaciones, con el título de Selvas del año; el cual poema si tiene el mérito de ser el primero que se ha escrito en Europa sobre este asunto, tiene también el triste privilegio de ser el peor. Constituye un modelo por demás acabado del estilo bárbaro y ridículo que a la sazón imperaba en el Parnaso castellano.

No menos influjo que Gracián, ejerció en la escuela que nos ocupa el P. Fray Félix Hortensio Paravicino de Arteaga, predicador de sermones de Berbería, como los llamaba Calderón, lo cual no fue obstáculo para que lo fuera de S. M., y llevara a la oratoria sagrada, como a su tiempo veremos, y a la poesía religiosa, los desatinos de la malhadada escuela culterana, de la que fue partidario, pues hasta en los romances líricos, que son sus mejores composiciones, se muestra afectado y oscuro, como buen imitador de Góngora.

Muchos otros nombres pudiéramos citar en comprobación de la influencia y predominio que llegó a alcanzar el culteranismo. La poesía lírica, la épica, la dramática, la oratoria religiosa, la prosa, todas las esferas en fin del arte literario de Castilla, se vieron invadidas y profanadas por tan dañosa plaga, de la que ni los ingenios más privilegiados y que más la combatieron, pudieron librarse. En efecto, combatiéronla con denuedo Jáuregui y Quevedo, y ya hemos visto que ambos cayeron al cabo en grandes extravíos. También Lope de Vega peleó contra los cultos, y, sin embargo, por plegarse a las exigencias del gusto popular, incurrió más de una vez en vicios de gongorismo, como Calderón viose precisado a escribir en el estilo mismo que había condenado.

Empero justo es decir que el enemigo más terrible que tuvo el culteranismo y el que más supo resistirlo, fue Lope de Vega, no obstante lo dicho y de aparecer en algunas de sus obras como admirador de Góngora: túvole éste como el caudillo de sus contrarios, en lo cual le sobraba la razón, pues la guerra más calurosa y activa que se hizo al culteranismo, la mantuvieron los partidarios de la antigua escuela acaudillados por Lope de Vega. De semejante oposición resultó una lucha violentísima que se reveló en multitud de poesías satíricas y burlescas que un bando dirigía al otro sin ningún linaje de miramientos. La victoria, que no siempre está del lado de la razón y de la justicia, se pronunciaba cada vez más en favor de la secta culterana, a la cual ayudaron, tal vez sin quererlo, los que con más encarnizamiento la combatían, los mismos discípulos de Lope de Vega, que exagerando los preceptos del maestro incurrieron en el prosaísmo, defecto no menos lamentable que los del conceptismo y gongorismo, pues como éstos, representa en la literatura una manifestación del mal gusto.

Entre los poetas que por unas u otras causas caen en el prosaísmo son dignos de mención: el Conde de Rebolledo, natural de León y señor de Irián, cuyos versos, escritos en metros italianos y castellanos, se imprimieron en el norte de Europa y revelan que, si su autor supo librarse del culteranismo, no pudo evitar el caer en el prosaísmo; Alonso de Barros y Cristóbal Pérez de Herrera, naturales, el primero de Segovia y el segundo de Salamanca, y autores ambos de colecciones de sentencias o proverbios filosófico-morales; Antonio Enríquez Gómez, portugués de nacimiento y judaizante, y cuyas poesías son casi todas de carácter filosófico-moral, notándose en ellas también defectos de culteranismo; Don Joaquín Setanti, caballero catalán del hábito de Montesa, que escribió un librito de carácter moral en verso suelto con el título de Avisos de amigo, que merece citarse por la energía del pensamiento; y otros que fuera ocioso enumerar, pues fueron muchos los que cayeron en este defecto del prosaísmo, llevados del vicio de la época y por las causas que antes hemos apuntado.

Lección XXXV.

Protesta contra el mal gusto literario. -Mantenedores del buen gusto:

Rioja: su vida, instrucción y cualidades poéticas. -Sus sonetos y silvas.

-La Epístola moral a Fabio: dudas acerca de quién sea su autor; su examen.

-Error que ha habido en atribuir a Rioja la canción A las ruinas de Itálica. -Verdadero autor de esta composición: Rodrigo Caro; indicaciones acerca de la vida y obras de este ingenio. -Juicio y noticias sobre la Canción citada. -Arguijo: su vida, sus cualidades poéticas y sus obras. -Quirós: noticias de su vida; sus inclinaciones, gusto y obras. -Lope de Vega como poeta lírico y mantenedor del buen gusto literario.

No faltaron poetas que protestaran en nombre de los buenos principios del Arte contra la corrupción del buen gusto, representada en las tres tendencias de que en la lección anterior hemos tratado. Hubo, en efecto, ingenios que oponiéndose a la corriente general, que osaba invadirlo todo, supieron librarse del contagio que ya parecía cosa inevitable. Débese este esfuerzo a un grupo de poetas, que en su mayoría pueden considerarse como pertenecientes a la escuela sevillana, por más que algunos de ellos tengan tendencias señaladamente clásicas, lo cual no es extraño, dado que, como ya hemos dicho (lección XXXIII), la escuela sevillana guarda mucha analogía con la clásica, que es como su fundamento. Es de advertir que los Argensolas, afiliados, según hemos visto en la lección XXXII, a esta última escuela, representan dentro de ella una como protesta contra los culteranos.

Representante de ese grupo de mantenedores del buen gusto, a que acabamos de aludir, es el renombrado vate Francisco de Rioja, natural de Sevilla, donde nació por el año de 1600. Dedicose al estudio del derecho y abrazó luego el estado eclesiástico, siendo nombrado racionero de dicha población en 1636. Además de este cargo obtuvo, mediante la protección del Conde-Duque de Olivares, los de abogado consultor de Felipe IV, bibliotecario del rey y su cronista, así como los de Inquisidor de Sevilla y de la Suprema. Por encargo de su protector escribió contra los catalanes rebeldes el papel llamado Aristarco, sin embargo de lo cual cayó en la desgracia del valido, y a consecuencia de este contratiempo sufrió una larga prisión. A la caída del Conde-Duque se vio también perseguido, hasta que al cabo se resolvió a retirarse a su patria, en donde labró una vivienda cómoda adornada con fuentes y jardines. En ella vivió separado del bullicio del mundo, teniendo por principal pasatiempo el cultivo de las letras, hasta que con motivo de haber sido nombrado diputado o representante del clero sevillano, pasó a Madrid, donde murió el 8 de Agosto de 1659.

Fue Rioja hombre muy instruido, pero no mostraba su erudición tanto como Herrera, a quien sin duda se propuso por modelo. Era superior al cantor de Lepanto en el buen gusto, cuya personificación en aquella época era Rioja. Dotado de una exquisita sensibilidad; versadísimo en la literatura clásica; tierno en la expresión de sus afectos; de mucho talento descriptivo y de mayor grandeza de imaginación, sobresalía entre los demás poetas, no sólo por estas virtudes, sino muy especialmente por su hermosa versificación, y por la excelencia de su estilo que, como dice Quintana, «es siempre culto sin afectación, elegante sin nimiedad, sin hinchazón grandioso, y adornado y rico sin ostentación ni aparato». Si a estas condiciones añadimos las peculiares de un moralista sabio y modesto, tendremos una idea bastante aproximada del talento poético de Rioja.

Hemos dicho que Rioja era la personificación del buen gusto literario, y así es la verdad. Este es su principal mérito, y en esto

precisamente se distingue de Herrera, cuyo dialecto poético completa mejorándolo. Ambos ingenios son los padres de aquel hermoso lenguaje porque tanto se distinguieron los poetas andaluces, y sin embargo, en la dicción poética se diferencian bastante el uno y otro; pues Rioja no tiene el lujo, ni la abundancia de Herrera, siendo más sobrio en el uso de las figuras y metáforas. Nace esto de que Rioja era menos vehemente, consagraba más atención a la naturalidad de la dicción y, sobre todo, tenía mayor gusto en sus estudios, dando la preferencia a los clásicos, de cuyo gran espíritu están impregnadas sus obras. Rioja, pues, armoniza el espíritu oriental que predominantemente caracteriza la poesía de Herrera, con el espíritu clásico que, como fruto de un estudio atento y bien dirigido y de disposiciones naturales, se revela en sus obras. Y al hacer esto, al rechazar las invasiones del culteranismo, muestra gran superioridad de ingenio y bien pudiera decirse que se erige en fundador de una nueva escuela poética, en la cual se dan los elementos esenciales de aquellas otras dos (la clásica y la sevillana) que por largo tiempo y con gran beneficio de nuestra poesía se disputaron el dominio del Parnaso castellano. En esto estriba la principal gloria de Rioja, que fijó, aseguró y dirigió por buen camino, alentado por el estudio de los clásicos, las invasiones y conquistas que Herrera había realizado en los dominios del lenguaje poético dejando en él los gérmenes del mal gusto.

Este sentido que atribuimos a Rioja se descubre a poco que se estudien las composiciones suyas que se conservan, que son pocas por desgracia. En todas ellas, hasta en las más ligeras, revela un alto sentido filosófico-moral y una sencillez verdaderamente homérica, a la par que una dulzura y melancolía admirables. Si en sus sonetos amorosos y morales (de cuyas dos clases los tiene bellos y felicísimos) nos recuerda a Herrera, en las silvas, al mostrarnos muchas de las bellezas del lenguaje de éste, da también a entender que era tan buen apreciador de las literaturas griega y latina, como entendido admirador de la poesía hebrea. La silva A la riqueza, imitación de Horacio, en quien se inspira con frecuencia, y la que dirige A la pobreza, que es toda original, son de lo mejor que en su género se ha escrito en castellano. La que dedica A la primavera, en que usando las expresiones de Pericles, aconseja a un su amigo que no pierda y malgaste la primavera de la vida, y canta con sin igual dulzura los atractivos de la estación de las flores, es notable y rebosa melancolía y ternura, circunstancias que se revelan, juntamente con la profundidad de sus pensamientos, en las varias silvas que consagró a las flores, de las que fue apasionado y tierno cantor (431)

De las dos composiciones que más nombre han dado a Rioja, por haber corrido como suyas durante mucho tiempo, una -la Epístola moral a Fabio-, se ha puesto en duda recientemente que sea de este poeta, y la otra -la canción titulada A las ruinas de Itálica-, está probado que no lo es.

En cuanto a la primera de estas bellas composiciones, no habiéndose aún puesto en claro que no es de Rioja, continuaremos teniéndola como suya, por lo que trataremos de ella en este lugar (432).

De casi perfecta califica Quintana la Epístola moral, que sin disputa es la composición más bella y acabada de cuantas de su género se han escrito en castellano. Sembrada de nobles pensamientos, de excelentes

máximas, de imágenes magníficas, está escrita en un estilo inimitable: a la profundidad y alteza del concepto se unen en esta obra cualidades poéticas de subido valor, tales como la sencillez y claridad de la expresión, que siempre es digna, la corrección y elegancia del lenguaje, y el esmero y encanto de la versificación. «La Epístola de Rioja es, por tanto, el más perfecto modelo que puede ofrecerse a la juventud estudiosa: todo se encuentra en esta preciosísima producción: pensamiento, dicción, lenguaje, estilo, y todo es magnífico y selecto». (433) En ella se retrata de una manera viva y admirable el excelente carácter de Rioja, el más simpático de nuestros poetas líricos. Habla en ella el autor con la entereza y seguridad del filósofo y con la convicción del que, como Rioja, ha podido estudiar en el libro de la experiencia: por eso al tratar de las vanidades de la vida, sobre todo de la vida cortesana, y de las mudanzas de la fortuna, raya a una altura grandísima, y revela ricos tesoros de filosofía, pero de una filosofía de la que brotan raudales de ternura y de consuelo y máximas de excelente aplicación a la vida.

La gloria que puede caber a quien escribió la canción A las ruinas de Itálica, no corresponde, a pesar de lo que en contrario se ha creído hasta hace poco, ni en todo ni en parte a Rioja, cuyo mérito no se aminora por esto (434).

Pertenece la gloria de haber escrito la expresada canción a Rodrigo Caro, sabio eclesiástico natural de Utrera, donde nació por Octubre del año de 1573. Obtuvo varios cargos importantes, entre ellos el de visitador del arzobispado, y se distinguió más como historiador y anticuario que como poeta. En este concepto escribió poco, y aparte de la canción A las ruinas de Itálica, de escaso mérito, si se exceptúa la composición que dedicó a la ciudad de Carmona, que lo tiene indisputable: es autor de una Canción a San Ignacio de Loyola y de una Oda a Sevilla antigua y moderna (435).

Rodrigo Caro escribió el primitivo original de su canción A las ruinas de Itálica por el año de 1595, según él mismo dice en su Memorial de la villa de Utrera, códice que contiene además la poesía en cuestión y existe en la Biblioteca de la catedral de Sevilla copiado de otro que se hallaba en el convento de Utrera. Después varió y rehízo varias veces dicha canción, a la cual tuvo especial cariño, y con razón sobrada, pues ella le ha valido la fama de que hoy goza como poeta. Puede juzgarse del mérito que tiene la poesía de que tratamos, por lo que acerca de ella dice Quintana, que es, sin duda, autoridad de mucho peso: «Todo en esta composición es grande y majestuoso; el asunto, la idea, la contextura, la ejecución». «La poesía no alcanza más» añade después de reseñar su argumento. «Y si de esta disposición tan magnífica y poética, al mismo paso que natural y sencilla, se pasa a los primores de ejecución, el escritor se nos presenta todavía más grande y toda alabanza que se le dé parece escasa y superflua. ¡Qué gravedad y nobleza en aquellas largas estancias donde se espacia a su placer el raudal numeroso de los períodos poéticos que en ella se comprenden! ¡Con qué gusto están puestos en medio aquellos tres versos cortos, como para amenizar algún tanto con su gracia y armonía la sobrada austeridad que resultaría si todos fueran mayores!» Hemos creído lo más oportuno trasladar aquí este juicio de persona tan autorizada, porque en él se halla expresado, de la manera mejor que

podiera hacerse, todo lo que nosotros podíamos decir para juzgar el mérito de composición tan justamente afamada.

Como perteneciente al grupo de mantenedores del buen gusto capitaneados por Rioja, debe mencionarse a Don Juan de Arguijo, natural de Sevilla, en cuya ciudad nació a mediados del siglo XVI y de la cual fue Veinticuatro, como su padre. Perteneció a una familia de esclarecido linaje; dedicose a las humanidades, a la poesía y a la música; desempeñó, además del indicado, otros cargos de importancia, tal como el de procurador en Cortes, y se hizo célebre por sus favores y liberalidades con los ingenios menesterosos, hasta el punto de consumir su hacienda, que era considerable, por lo que mereció el dictado de Mecenas de las letras sevillanas. Fue por lo tanto, de los poetas más celebrados por los escritores contemporáneos suyos: Lope de Vega le dedicó el poema de La hermosura de Angélica, La Dragontea y Las rimas humanas y lo celebró en otras obras, como La Jerusalén y el Laurel de Apolo, y Rodrigo Caro en su libro Claros varones en letras naturales de Sevilla, lo elogia mucho como «elegantísimo poeta y el Apolo de todos los de España». Otros varios poetas le dedicaron obras suyas y lo elogiaron sin rebozo. No se sabe a punto fijo cuál fue el año de su fallecimiento, si bien es cosa averiguada que en el de 1630 ya no existía.

«Arguijo fue excelente poeta; correcto, ingenioso y noble en los pensamientos», dice el ilustrado crítico D. Adolfo de Castro. A la elevación de Herrera reunía la filosofía de Rioja y un gran conocimiento de los clásicos, a los que imitaba con frecuencia, sobre todo a los latinos y griegos: su amor por el estudio, juiciosamente dirigido, era tan grande como su imaginación viva y florida. Si a esto se une una versificación fluida, perfecta y armoniosa, no parecerá desatino el que algunos hayan considerado a Arguijo superior a Rioja, aserto que nosotros estamos muy lejos de sostener.

Pocas obras se conservan del docto Mecenas sevillano, y la mayor parte son sonetos, en los cuales sobresalió mucho, tanto por la forma, que es excelente, como por el fondo, que se revela siempre por pensamientos llenos de vigor y por una moralidad filosófica no menos estimables. De los sesenta sonetos que tenemos de Arguijo (de los cuales treinta y dos fueron hallados por el estimable crítico D. Juan Colón y Colón) bien puede decirse que no hay uno malo, ni siquiera mediano y que no pocos son admirables. Los titulados Al Guadalquivir, Las Estaciones, A Tántalo, A Lucrecia, A Ícaro, A Adriana, A Curcio y A Eumelo, son de los mejores, no desmereciendo de ellos el que dedicó A la muerte de Cicerón. Entre las otras poesías de Arguijo hay una extensa canción a la muerte de un amigo suyo, que es digna de ser leída por el afecto y ternura que encierra, y una silva muy notable, que dedica A la vihuela, aquel «dulce instrumento que templaba su dolor», y que con tanta habilidad tañía. Arguijo era conocido entre los literatos de su época por Arcicio, nombre poético que adoptó.

De las mismas inclinaciones que el poeta en que acabamos de ocuparnos, y dado como él al estudio de los clásicos latinos, principalmente Horacio, fue Pedro de Quirós, que asimismo nació en Sevilla, a fines del siglo XVI, y perteneció a la orden de clérigos menores. Parte de su vida la pasó en la villa de Umbrete, donde escribió

varias poesías, de las cuales las pocas que son conocidas se han conservado inéditas hasta hace poco y son bastante dignas de aprecio, pues revelan vivacidad de imaginación, ternura y sentimiento y numen festivo e ingenioso, si bien son pocas las que se hallan exentas de cierta tendencia al estilo corrompido de la época. Quirós es todavía más clásico que Arguijo, y con él constituye la tendencia verdaderamente clásica dentro del grupo de los mantenedores del buen gusto, pero no debe olvidarse que a la vez que clásicos son sevillanos. De las poesías de Quirós, es dulce y sentido el madrigal que dedica A la tórtola y valiente el soneto que dirigió A Itálica (436).

En el mismo grupo de los mantenedores del buen gusto que protestan contra la corrupción de la época, es justo colocar al famoso Lope de Vega, que, como en la lección precedente hemos visto, fue uno de los que más batallaron contra el culteranismo, del que fue grande y valioso enemigo. Como de Lope hemos de tratar con más detenimiento cuando nos ocupemos en el estudio de la poesía dramática, nos limitaremos en esta lección a consignar su nombre entre los poetas que representan esta protesta contra el mal gusto, y a decir que como poeta lírico pertenece en realidad a la escuela castellana cuando se halla conciliada con la italiana, y tiene tendencias al prosaísmo, no obstante sus esfuerzos en favor del buen gusto, y sin duda por virtud de ellos mismos, pues oponiéndose principalmente al culteranismo, nada era más fácil que caer en el vicio opuesto: también la facilidad, porque tanto se distinguía Lope, se convierte con frecuencia en prosaísmo.

Lope de Vega, cuyo genio invadió todos los géneros poéticos, como iremos viendo según adelantemos en este estudio, tiene no pocas composiciones correspondientes al lírico, escritas en toda clase de metros, entre las que hay unos setecientos sonetos. Sobresalió en algunas composiciones de carácter religioso, y fue poco feliz en varias tentativas que hizo en el cultivo del terceto.

Lección XXXVI.

Concluye el estudio de la poesía lírica en este primer período de la segunda época literaria. -Objeto y carácter de esta lección. -Poetas líricos indefinidos y de segundo y tercer orden. -Colecciones de poesías líricas: Flores de poetas ilustres, de Espinosa; otras varias obras de esta clase. -Libros en que se mencionan poetas de la época, el Laurel de Apolo, de Lope, y el Viaje al Parnaso, de Cervantes. -Poetisas españolas de los siglos XVI y XVII. -La poesía religiosa en estos siglos y el mal gusto en ella. -Sus principales y genuinos cultivadores: Lorenzo de Zamora, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Malón de Chaide, el Padre Sigüenza y otros. -Colecciones de poesías lírico-religiosas. -Indicaciones acerca del carácter y cultivo de la poesía ascética. -Poetas portugueses que cultivaron la lírica en castellano. -Conclusión: perfeccionadores y corruptores del lenguaje poético.

Para completar el cuadro que ofrece la poesía lírica en el primer período de la segunda época de nuestra historia literaria y que hemos

procurado presentar en las cinco lecciones precedentes, réstanos decir algo de algunos de los muchos poetas que cultivaron dicho género durante los siglos XVI y XVII, y que por ser de segundo y tercer orden, por no tener un carácter bien definido por lo que respecta a las escuelas de que hemos hecho mención, o por haber cultivado la lírica en segundo término y sobresalido en otros géneros, no hemos citado en dichas lecciones. Para que el cuadro de la poesía lírica sea más completo, fáltanos también presentar el grupo de las poetisas que la cultivaron, decir algo de la lírica religiosa y exponer algunas noticias acerca de los poetas líricos portugueses que escribieron algunas composiciones del género que nos ocupa en el idioma castellano. Todo esto, con varias indicaciones respecto de las colecciones de poesías pertenecientes al período de que tratamos, será el objeto de la presente lección.

Es verdaderamente prodigioso el número de cultivadores que tuvo en España, durante los dos siglos citados, la Poesía, y en especial la lírica. A los nombres de los poetas que dejamos mencionados en las cinco lecciones precedentes deben añadirse otros muchos, no pocos de los cuales brillaron, más que como líricos, como épicos, dramáticos, satíricos, etc., pues son contados los que se circunscriben a un solo género poético. De aquí el que para presentar el cuadro completo de cada uno de estos, tengamos que incurrir en repeticiones tal vez perjudiciales para la brevedad, pero de todo punto necesarias para la claridad y para que el lector pueda formar cabal juicio del desenvolvimiento de cada género literario (437).

Por la posición que ocupan debemos hacer mención en primer término de Felipe IV, y de su hermano el Infante Don Carlos: el primero, que se ejercitó en la dramática y en la didáctica, escribió varias poesías de las cuales apenas quedan noticias; y el segundo parece que compuso bastantes, de las que se conservan poquísimas, tal vez porque no quiso que corrieran con su nombre.

Entre los que con más razón se consideran como afiliados a la escuela sevillana, y al grupo de los mantenedores del buen gusto literario, figura Baltasar de Alcázar (natural de Sevilla en donde nació en 1530), que se asemeja a Herrera en el ingenio y en el movimiento que dio a la Poesía: sus principales composiciones son satíricas, por lo que trataremos de él cuando estudiemos este género poético. En el mismo caso se encuentra Salvador Jacinto Polo de Medina, nacido en Murcia en 1607, y poeta de vivísimo ingenio, con ciertos resabios de culteranismo que él mismo no conocía, pues que se burlaba sangrientamente de los poetas cultos. Fue su imitador como poeta lírico Don Antonio de Solís y Rivadeneyra, natural de Madrid, en donde nació por el año de 1610. Solís se distinguió como dramático y más como historiador, según oportunamente veremos; como poeta lírico fue muy dado al discreto y a los retruécanos, a semejanza de su amigo Polo de Medina. Don Agustín de Salazar y Torres (nació en Soria el año de 1612) que a la edad de doce años recitaba de memoria *Las Soledades* y *El Polifemo*, de Góngora, comentando los pasajes más oscuros de ambos poemas, fue escritor muy fecundo, puro y correcto y poeta de buena y armoniosa entonación, no exento de sencillez y donaire: cultivó también el género festivo y escribió algunas obras dramáticas. Otro tanto hicieron Don Jerónimo de Cáncer y Velasco, poeta muy celebrado en su tiempo, Don

Antonio Mira de Mescua o Amescua, cuyos versos líricos son de bastante mérito, y Andrés Rey de Artieda (natural de Valencia, donde nació en 1549) que fue uno de los académicos de su ciudad natal conocidos por los nocturnos.

Merece especial mención entre los líricos del período que historiamos, Vicente Espinel, beneficiado de las Iglesias de Ronda, donde nació, autor de la composición que en su tiempo se llamó espinela y ahora se conoce por décima, y partidario de la escuela italiana, como lo prueban sus diversas rimas (438). Parecido en la manera de versificar a Gutierre de Cetina, fue el Doctor Garay, autor de varias poesías estimables y cultivador del género epistolar en verso. Pedro Soto de Rojas, canónigo de la iglesia colegial de Granada, abogado del Santo Oficio y protegido del Conde-Duque de Olivares, se distinguió en un principio por su buen gusto, del que se separó después, convirtiéndose en imitador de Góngora: cultivó también la poesía bucólica.

El hidalgo Don Fernando de Valenzuela, natural de Ronda, protegido de la reina doña Mariana de Austria, a quien sirvió con lealtad por recomendación del Padre Nithard, y por esto muy maltratado por los satíricos de la época, se distinguió como poeta filósofo, según muestran sus endechas, género en que sobresalió. Notable es igualmente el licenciado Luis Martín por sus sonetos y delicados madrigales. Son también merecedores de tenerse en cuenta los nombres de Damián de Vegas, Pedro Padilla y López Maldonado, que siguieron enteramente la escuela nacional, sobre todo el último, como puede verse en su Cancionero, en el que con gracia y donaire unas veces, y con ternura y melancolía otras, recuerda los sentimientos y gustos populares.

Otro de los ingenios más nombrados en su época (fines del siglo XVI y principios del XVII), fue Pedro de Espinosa, natural de Antequera y autor de muchas obras en prosa y verso. Fue poeta de gran inspiración y escribió en estilo bello y correcto, señalándose como perteneciente a la escuela granadina (una rama de la andaluza, que se divide en sevillana, cordobesa y granadina) y siendo digno de loa por su entusiasmo en favor del estudio. Pero lo que más célebre ha hecho su nombre es la colección que formó con el título de Flores de poetas ilustres, obra que se imprimió en Valladolid el año de 1605. Sin duda que con este trabajo prestó Espinosa un servicio importante a la literatura, dando a conocer a poetas que fueron gloria de nuestro Parnaso: no carece por esto de razón la censura que se le ha dirigido por la falta de acierto en elegir las poesías que forman las Flores.

Contiene esta interesante colección obras de unos 60 escritores de aquella época, consistentes la generalidad en poesías líricas, escritas la mayor parte según el gusto italiano y muy pocas al estilo nacional. Entre dichas composiciones las hay pertenecientes a autores tan conocidos como Lope de Vega, Vicente Espinel y el mismo Espinosa que tiene muchas, y a otros de nombre tan oscuro como Pedro de Liñán y el Doctor Agustín de Tejada, que escribieron poesías llenas de mérito. Muchas de las composiciones contenidas en las Flores pertenecen a poetas andaluces, por lo cual es extraño que no figure entre ellas ninguna de Herrera.

Posteriormente a la colección de Espinosa se publicaron otras dos en Zaragoza por el mercader de libros Josef Alfay: la primera en 1654 con el

título de Poesías varias de grandes ingenios españoles y la segunda en 1670, con el de Delicias de Apolo: recreaciones del Parnaso por las tres Musas Urania, Euterpe y Calíope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España. De estas dos colecciones la primera, que está hecha con mucho tino y contiene poesías de 35 poetas de los mejores de su tiempo, es la más interesante; ambas pueden considerarse como verdaderos Cancioneros. Con el título de Floresta de varias poesías se publica a la conclusión del tomo XLII de la Biblioteca de Autores Españoles otra colección bastante numerosa que contiene poesías de muchos ingenios.

Lope de Vega, citado en la lección anterior como poeta lírico, menciona trescientos poetas del período que nos ocupa, en su Laurel de Apolo, poema bastante parecido al Viaje al Parnaso de Cervantes, quien también escribió poesías líricas: en esta obra se hace mención, como en la de Lope, de muchos ingenios de la época, por lo que ambas deben ser tenidas como colección de la clase de la de Espinosa y consultarse por los que deseen tener un conocimiento exacto del número de cultivadores que tuvo la Poesía por los tiempos que nos ocupan (439).

También el ingenio femenino tuvo una parte digna de la mayor estima en el cultivo de nuestra poesía lírica durante los dos siglos en que a tan gran altura rayaron las letras españolas. Lope de Vega en su Laurel de Apolo menciona a Doña Cristobalina Fernández de Alarcón, dama natural de Antequera y muy versada en la lengua latina y en todo género de literatura, y que como poetisa figura en las Flores de Espinosa, juntamente con otras dos llamadas Doña Hipólita y Doña Luciana de Narváez. El mismo Lope dedica en su citada obra unos versos a una Feliciana, que a lo que parece debía ser Doña Feliciano Enríquez de Guzmán, dama que nació en Sevilla a fines del siglo XVI y que trocando en varoniles el nombre y el traje, marchó a Salamanca en cuya Universidad cursó filosofía y otros estudios, dando sobradas muestras de aplicación y talento: dedicose luego a la Poesía, que cultivó, no sólo en el género lírico, sino también en el dramático. Ambos géneros fueron invadidos también por Doña Ana Caro Mallén, llamada la Musa sevillana y compañera de la célebre novelista Doña María de Zayas Sotomayor, de ingenio muy elogiado y conocida con el nombre de la Sibila de Madrid. No es digna de menos mención la monja peruana natural de Guipúzcoa, Sor Juana Inés de la Cruz, a quien por su facilidad y gallardía en la versificación dieron el sobrenombre de Musa décima. La carmelita Gregoria Francisca Parra y Quiroga, conocida en el Claustro por la venerable madre Sor Francisca de Santa Teresa, y Sor valentina Pinelo, poetisas sevillanas ambas, recuerdan la musa inspirada y los místicos acordes de la ilustre doctora Teresa de Jesús, de la cual diremos ahora algo con relación a la poesía lírica (440).

Los nombres de las poetisas últimas nos recuerdan una clase de poesía que en España estuvo muy en boga y llegó a tener gran importancia por los tiempos a que nos referimos: la poesía religiosa.

En un pueblo como el español, que tanto había trabajado en favor de las creencias religiosas que en la Edad media y después constituían su ideal poético, no podía menos de tener gran desenvolvimiento esta clase de poesía. Oportunamente se ha visto que lo tuvo durante nuestra primera época literaria, y ahora nos toca decir algo del que alcanzó en los siglos que nos ocupan.

No cabe duda que durante ellos se han producido en España multitud de composiciones poéticas de carácter religioso: mas ya sea por el mal gusto que en muchas de ellas domina, dice el Sr. Gil de Zárate, ya por la humildad y modestia de sus autores, ora por la incuria de no publicarlas reunidas, o bien porque el último siglo no fuera muy afecto a ellas, lo cierto es que son muy pocos los poetas religiosos que se han salvado del olvido. Esto no obstante, conservamos un rico tesoro de esta clase de poesías y nombres inolvidables de poetas místicos que son gloria de la literatura española.

Antes de pasar a mencionarlos, debe llamarse la atención sobre el mal gusto dominante en esta clase de poesía. Achaque es este que la caracteriza desde muy antiguo, pues el mismo Fernán Pérez de Guzmán escribió un Ave María tan afectada y conceptuosa como lo es la alegoría que empleara quien llamó a una obra de oraciones místicas: Alfalfa divina para los borregos de Jesucristo. Coplas extravagantes y ridículas, que hoy excitarían la hilaridad más grande, se emplearon para cantar los misterios de la religión católica y los hechos de sus santos; y si la sana intención no las disculpara, no podrían leerse sin escándalo algunas de las composiciones dedicadas a la Virgen María (441). Como al tratar de los escritores místicos tendremos que volver sobre este punto, creemos suficiente lo dicho en este párrafo para que sirva de advertencia respecto de la poesía lírica religiosa, que es la que ahora debe ocuparnos.

Dejando a un lado a Fray Lorenzo de Zamora, que siguió el conceptismo en los versos que contiene su Monarquía mística de la Iglesia, el poeta místico que primeramente se ofrece a nuestra consideración es Fray Luis de León, a quien ya hemos dado a conocer en la lección dedicada a la escuela clásica, por lo que sólo nos resta ahora mencionarlo aquí para que figure a la cabeza de los poetas religiosos, y recordar su gran oda A la Ascensión, que debe considerarse como modelo de la clase de poesía que nos ocupa.

Con el nombre de Fray Luis de León aparecen asociados los de otros poetas religiosos no menos dignos de figurar en el Parnaso castellano. San Juan de la Cruz, llamado el doctor estático, es uno de ellos. A imitación del Cantar de los cantares escribió su poesía más notable, que es un Diálogo entre el alma y Cristo su esposo, y en la que con sin igual ternura y so pretexto de unos amores profanos, canta el amor divino. Facilidad suma, suavidad en el lenguaje, expresiones felices, imágenes bellas, inspiración muy grande; tales son las cualidades que más sobresalen en dicha composición.

También Santa Teresa de Jesús merece ser citada tratándose de la poesía lírico-religiosa. De alma ardiente y arrebatada, se sujeta menos que cuantos cultivaron este género de poesías a la imitación de los libros sagrados, y aparece, por tanto, más original. Sus versos son tan fáciles como apasionado y ardiente su estilo, inspirado por aquel amor ideal en que se abrasaba la ilustre Doctora y que era en ella fuente abundante de mística poesía.

Más correcto que Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, pero menos suave y poético que ellos, fue Fray Pedro Malón de Chaide, quien poco afecto a los poetas profanos, imita con frecuencia pasajes de la Biblia, hasta el punto de que muchas de sus poesías son meras paráfrasis de los

salmos. En su Tratado de la Magdalena, escrito en prosa, intercala composiciones en versos muy estimables y llenos de armonía. Por el esmero y buen gusto con que están escritas, merecen citarse las poesías religiosas del padre Fray José Sigüenza, quien ciertamente no sobresale por la elevación de su numen poético: la mayor parte de sus composiciones consisten también en paráfrasis de los salmos (442).

Los hasta aquí citados son en realidad los poetas místicos de mayor importancia, por ser los más caracterizados en este concepto. No obstante, debe tenerse en cuenta que existen en la época que nos ocupa muchísimas más poesías lírico-religiosas que las legadas por dichos ingenios. En una colección de romances que con el título de Avisos para la muerte se publicó a fines del siglo XVI, figuran los nombres de unos 40 poetas profanos, tales como Lope de Vega, Calderón, Jáuregui, Montalván y otros muy conocidos y celebrados (443). Era natural que tratándose de un pueblo y de una época en que tan gran imperio ejercían los sentimientos religiosos, todos o casi todos los ingenios se ejercitaran, como en efecto sucedía, en el cultivo de la poesía religiosa, cuyo dominio no se circunscribe, ciertamente, a las esferas de la lírica, sino que alcanza también a las de la épica y la dramática, como en las lecciones sucesivas tendremos ocasión de observar.

Diferentes de estas poesías de carácter religioso, a que acabamos de aludir, son las que, formadas en las soledades del claustro, reciben el nombre de ascéticas y se distinguen de aquellas por su carácter filosófico y melancólicamente grave, y porque siempre tienen por asunto la brevedad de la vida y el temor de la eternidad, o por objeto pintar la fragilidad de nuestro ser, lo instantáneo de la muerte y la necesidad que tiene el hombre de estar fortalecido con los auxilios de la religión para cuando llegue suceso tan inevitable. Estas composiciones, en que la religión y la filosofía se hermanan y cuyos autores eran monjes y frailes, están escritas, al contrario de la mayor parte de las otras de carácter religioso, con una gran sencillez de estilo y mucha pureza en la frase, de modo que escritas para todos, por todos puedan ser entendidas: la pompa y el artificio del estilo, que a veces es desaliñado, incorrecto y duro, es reemplazada en ellas por la grandeza y profundidad de los pensamientos. Publicábanse estas composiciones ascéticas en hojas sueltas y en una sola plana, y a veces se colocaban en cuadros en los claustros de los conventos y monasterios: su metro era siempre las décimas, pero si alguna vez se apartaban sus autores de esta costumbre, el verso octosílabo era el preferido y combinado de modo, que nunca perdían el carácter primitivo estas poesías. Hay, pues, una gran distancia entre estas poesías ascéticas y las religiosas por el estilo de las de Fray Luis de León y los demás autores que más arriba hemos nombrado.

Para completar el cuadro que en boceto nos hemos propuesto trazar en la presente lección, réstanos tratar de otro grupo de poetas por más de un concepto dignos de ser mencionados en un libro como éste. Nos referimos a los poetas portugueses que han cultivado la lírica en lengua castellana. Hermana nuestra literatura de la lusitana, sobre la cual ha ejercido en diferentes épocas no escasa influencia, merced a la situación política en que España ha estado respecto de Portugal, y al mismo origen e identidad del idioma que ambos pueblos hablan, no es extraño que en una época en que

nuestras letras rayaban a tan gran altura, algunos portugueses no sólo a estudiasen, sino que se dedicaran a su cultivo en el mismo lenguaje en que se producía. Varios son los poetas lusitanos que se encuentran en este caso. A los nombres de Gil Vicente, Silvestre, Montemayor, Melo, Antonio Enríquez Gómez, de quienes oportunamente nos hemos ocupado, hay que añadir otros no menos respetables, empezando por el más excelente de los ingenios portugueses, por el mismo Camoens, que, apasionado admirador de nuestros Cancioneros, se dedicó a imitarlos en preciosas cancioncillas escritas con suma gracia y facilidad. Francisco Saa de Miranda escribió también muchas poesías en castellano, siguiendo los metros antiguos y la manera italiana: como muestra del primer estilo debe citarse su égloga Alejo, y del segundo la Fábula del Mondego. Francisco Rodríguez Lobo, con su Primavera; Francisco Botello, con su Panegírico Historial, y Manuel de Faria y Sousa, con su Fuente de Aganipe, son otros tantos nombres de lusitanos que merecen también un lugar distinguido en la historia de nuestras letras; no menos que la monja Violante de Ceo, y Doña Bernarda Ferreira de la Cerda, tiernas poetisas lusitanas, que también han cultivado la lírica en el habla española (444).

Si echamos una ojeada por lo hasta aquí dicho con respecto al lenguaje poético empleado para la lírica, veremos que ésta empezó a manifestarse en la segunda época de nuestra historia literaria, mediante una revolución que vino a acentuar más la influencia italiana, desde siglos anteriores sentida en la literatura española, y a prestar al lenguaje poético una dulzura, una cadencia y una flexibilidad de que carecía y que tan gallardamente se manifiestan en las obras de Garcilaso. Con Fray Luis de León se patentiza la influencia clásica, que ya tenía en nuestro suelo una historia brillante, y el lenguaje poético adquiere la gravedad y la sencillez propias de la musa horaciana. Revístelo de magnificencia, dándole una expresión más grandiosa, enérgica y levantada, el divino Herrera, genuino representante, en la lírica española, de las influencias orientales, particularmente de la hebraica. Rioja perfecciona la obra de Herrera, dando al lenguaje poético un tinte más tierno y melancólico y empleándolo con más corrección y buen gusto. En suma: Garcilaso, Fray Luis de León, Herrera y Rioja son los perfeccionadores, los verdaderos padres del lenguaje poético empleado por los líricos españoles de los siglos XVI y XVII; en los cuales, si subió muy alto, cayó también en grandísima decadencia, merced a los extravíos de los Ledesmas y de los Góngoras, jefes de los grupos de poetas que enarbolaron la bandera del mal gusto literario.

Lección XXXVII.

Poesía épica. -Consideraciones previas sobre los poemas épico-religiosos. -Número de éstos y mención de los más importantes: La Cristiada, de Hojeda, El Monserrate, de Virués, y otros del mismo carácter. -La Creación del mundo, de Acevedo. -Poesía épico-heroica: indicaciones sobre lo que constituye la epopeya española. -Poemas históricos relativos a Carlos V. -Ídem ídem a los descubrimientos en el Nuevo Mundo. -Ercilla; su vida. -La Araucana. -Mención de varios poemas de carácter caballeresco. -El Bernardo

de Balbuena. -Poemas histórico-caballerescos: La Jerusalén conquistada, de Lope de Vega. -Poemas épico-burlescos: La Gatomaquia, de Tomé de Burguillos (Lope de Vega), y La Mosquera, de Villaviciosa. -Indicaciones sumarias sobre los poemas menores. -Romances épicos de carácter erudito escritos en este período.

Indicado, como queda, en la lección XXX el carácter de nuestra poesía épica durante los siglos XVI y XVII, entraremos desde luego en su estudio, recordando la división en géneros que de la épica quedó establecida en la primera parte de esta obra (T. I, lección XXXIII), y a la que nos ajustaremos para el estudio de las manifestaciones que durante los expresados siglos produjo la musa épica castellana.

Era natural que, dada la preponderancia que en nuestro pueblo tuvieron los sentimientos religiosos y la influencia que la Iglesia había ejercido en todas las esferas de su vida durante la Edad Media, y siguió ejerciendo en los siglos de que ahora tratamos, se escribieran muchos poemas de los que en la lección a que antes nos hemos referido, quedan clasificados como épico-religiosos, máxime, cuando de esta clase fueran las primeras manifestaciones de la musa castellana, según en la lección IX de esta segunda parte quedó establecido. La tradición que parte de la literatura latino-elesiástica, y se prosigue en los albores de la poesía nacional por los autores anónimos de los poemas que en dicha lección IX mencionamos y por Berceo, halla muchos continuadores en el primer período de la segunda época de nuestra historia literaria.

Dejando a un lado el poema que con el título de Christopathía escribió en el primer tercio del siglo XVI (por lo que cronológicamente se le considera como el primero) Juan de Quirós, y que tuvo por objeto cantar la pasión y muerte de Cristo, nos fijaremos en el que todos los críticos tienen como el más importante y que es debido a Fray Diego de Hojeda, religioso dominicano, natural de Sevilla y regente de los estudios de predicadores de Lima, donde escribió la obra a que nos referimos, y donde murió siendo superior de un convento de dominicos, fundado por él mismo, a 24 de Octubre de 1675 y cuando contaba cuarenta y cuatro años de edad. No se tienen de él mas noticias sino que residió bastante tiempo en América.

La Cristiada es el título del poema de Hojeda a que nos hemos referido, y que fue publicado por vez primera en Sevilla en 1611. Tiene por argumento la pasión de Jesucristo, empezando en la última cena que éste tuvo con los apóstoles, y concluyendo con el descendimiento y sepultura del cuerpo del Crucificado. El asunto principal del poema está adornado de muchos episodios que dan razón de lo pasado y de lo porvenir, y que vienen como a completar el conocimiento del gran hecho de la Redención (445). La acción se presenta en este poema con sencillez y desembarazo. La parte sobrenatural forma la esencia verdadera del argumento de La Cristiada, en la cual hay pasajes bellísimos como los que se refieren a la oración del Huerto, y otros llenos de una grandeza verdaderamente dantesca, como, por ejemplo, el de la visión de los triunfos de la Iglesia, que Cristo tiene antes de ir al suplicio. Si los caracteres de los personajes que intervienen en esta obra no presentan nada de particular ni de bello, en cambio lo maravilloso y lo divino, circunstancias indispensables en todo poema de esta clase, están manejados con singular maestría y de una manera adecuada al asunto. El estilo es

adecuado también al tono y argumento de la obra, y se distingue por lo fácil y por ser más tierno y patético que enérgico y sublime. Aunque algunas veces peca de oscuro, el lenguaje de La Cristiada es propio, natural y puro, y se halla exento, como dice Quintana, «de la «afectación, pedantería, conceptos y falsas flores que corrompieron después la elocuencia y la poesía castellana» (446). Sin embargo, tanto éste como el estilo suelen adolecer de falta de nobleza y elegancia, hasta rayar muchas veces en prosaicos y familiares, lo que constituye un defecto que aminora bastante el mérito de La Cristiada.

Esto no obstante, la versificación es generalmente en este poema fluida y agradable, aunque nunca tan brillante y sostenida como la de nuestros buenos líricos. A pesar de los defectos apuntados, no merece La Cristiada el olvido en que se la ha tenido hasta hace poco tiempo.

Anterior a La Cristiada, aunque no tan importante, es, sin duda, el poema que con el título de Monserrate escribió el capitán Cristóbal de Virués, publicándolo por vez primera en 1588. De este poeta volveremos a tratar cuando estudiemos la poesía dramática, por lo que ahora nos concretaremos al poema mencionado. Su asunto es una leyenda de la Iglesia española en el siglo IX, pues trata de la aparición de la Virgen de Monserrat. Juan Garín, que es el protagonista, vivía como ermitaño haciendo penitencia en aquellas asperezas, y habiéndole llevado el Conde de Barcelona su hija para que la curase de una enfermedad que padecía, sintiose acometido de una mala tentación, y sin reparar en nada violó y dio muerte a la infortunada doncella. Arrepentido Garín de su crimen pasó a Roma para impetrar del Papa el perdón de sus culpas, que consiguió a costa de una penitencia humillante, cual era la de andar en cuatro pies, como lo hizo hasta llegar a su cueva de Monserrat, en donde fue cazado con redes como si fuese una fiera. Llevado delante del Conde, un hijo de éste, de edad de tres años, en palabras bien articuladas le dice de parte de Dios que se levante, pues ya sus crímenes están perdonados: hácelo y el Conde le perdona. Buscado después el cadáver de la doncella, ésta es vuelta a la vida milagrosamente, todo lo cual coincide con la aparición de la Virgen en la sierra y fundación del santuario. Tal es el argumento de este poema épico-religioso (447), adornado de condiciones muy recomendables en su fondo y en su forma, por lo que bien pronto obtuvo el favor del público, sin que por esto pueda decirse que se halla exento de faltas, sobre todo en lo que a la versificación y al estilo respecta, pues Virués carecía del talento necesario para vencer las dificultades que en una y otro se le presentaban, nacidas principalmente de la misma índole del argumento de su obra.

Otros muchos poemas se escribieron a impulsos del sentimiento religioso tan desarrollado por entonces. El primero de ellos es el titulado Década de la pasión de Cristo, que en 1570 publicó el virrey de Cerdeña D. Juan de Coloma: tiene diez cantos escritos en tercetos, en los cuales se refieren todos los hechos con verdad y naturalidad y con profundo sentimiento religioso. Sigue a este poema El Caballero Asisio, en que Fray Gabriel Mata refiere los hechos de San Francisco de Asís, fundiendo de un modo extraño lo religioso y lo caballeresco. Francisco Hernández Blasco, natural de Toledo, publicó después un poema titulado La Universal Redención, dividido en cincuenta cantos y escrito en un estilo y

con una versificación detestables: el autor toma los hechos que relata en la creación del mundo y los deja en el día del juicio final, y hace la advertencia de que de la obra no es suyo más que la versificación, pues lo demás es inspiración (en sueños) de una monja. El fecundo Lope de Vega, que invadió todos los géneros, publicó en 1599 un poema de carácter heroico-religioso titulado San Isidro Labrador, escrito en redondillas y de mérito no muy grande: su aspiración, que realizó, fue la de hacer una obra perfectamente popular. Con más carácter didáctico que todos los que vamos enumerando, publicó en 1604 Fray Nicolás Bravo el poema La Benedictina, en el que con gran erudición y profundo conocimiento de la historia eclesiástica española, canta los hechos de San Benito y de los principales varones de su orden, encareciendo las excelencias de ésta sobre todas las demás: esta obra carece de condiciones artísticas. No sucede lo propio en la titulada Vida, excelencias y muerte de San José escrita por Fray José de Valdivieso: es un poema muy extenso, que contiene una abundante copia de erudición y alguna condición poética, sobre todo en las descripciones del hogar doméstico del protagonista, pero al hablar de otros asuntos más elevados demuestra el autor afectación, conceptismo y hasta gongorismo. El mismo Valdivieso escribió otro poema no menos extenso que el anterior y con las mismas condiciones, titulado El Sagrario de Toledo. La invención de la cruz que Francisco López de Zárate, su autor, dio a la estampa en 1648, aunque participa en gran manera del carácter histórico, debe mencionarse aquí, porque la verdad es que el espíritu y sentido profundamente religiosos que respira, determinan su filiación en este concepto (448).

Los poemas hasta aquí mencionados pertenecen a la clase de los heroico-religiosos (llamados también humano-divinos o heroico-divinos), pero hay además un poema cosmogónico-descriptivo, que bien puede incluirse entre los religiosos, aunque difiera de los anteriormente mencionados.

Tal es el que sobre la Creación del mundo escribió el doctor Alonso de Acebedo y fue impreso en 1615 en Roma por Juan Pablo Profilio. En esta obra, injustamente olvidada durante mucho tiempo, el poeta vence todas las dificultades del asunto y da muestras de profundidad de juicio, de grandeza de concepto y de una erudición vasta, que no se afana por aparentar. Su lenguaje escogido y propio, como su estilo, que a la vez es grandilocuente y fluido, revelan condiciones poéticas poco comunes, sobre todo en las descripciones que Acebedo hace de la naturaleza, en las cuales no tiene rival. Esta obra, cuyo carácter didáctico está bastante acentuado y en la que la forma descriptiva es la predominante, no es completamente original, pues parece que está inspirada por la que con el título de *Sepmaine ou creation du monde* escribió el poeta francés Guillaume de Saluste, titulado señor de Bargas, a quien sus contemporáneos apellidaron príncipe, de la poesía francesa.

Las conquistas y los descubrimientos de la época en que nos ocupamos, así como las acciones notables y los hechos valerosos de nuestros príncipes y héroes, tenían necesariamente que excitar la fantasía y los sentimientos de los españoles, según en la lección XXX dijimos, lo mismo que ya hemos visto que sucedió respecto de la idea religiosa. De aquí provienen los poemas épico-heroicos, de que ahora vamos a tratar.

Ya hemos dicho en la lección precedente que la literatura española

carece en realidad de un poema que merezca el nombre de epopeya, circunstancia que se debe quizá a la variedad infinita de las aspiraciones de nuestro genio que no podían tener exacta representación en un sólo poema. No tenemos, pues, más epopeya que la que constituyen nuestros romances, de los cuales ya se ha dicho lo bastante en la penúltima de las lecciones que hemos dedicado al estudio de las manifestaciones literarias de la Edad Media. Nos concretaremos, pues, a hablar por lo que a la poesía épico-heroica respecta, de los poemas históricos y caballerescos o legendarios.

El primero de los personajes de aquellos tiempos que fue cantado por la musa épica, es el emperador Carlos V, a quien el valenciano Gerónimo de Semper consagró un poema, publicado en 1560, con el título de *La Carolea*, y escrito en octavas y en 30 cantos. El objeto del poema, como puede presumirse, es cantar algunos de los hechos principales del mencionado Emperador, del cual toma el nombre. En realidad no merece esta obra el calificativo de poema épico, pues además de que carece de unidad y de concepción sintética, el autor concibió en ella la poesía épica, no con entera independencia como género requiere, sino en inmediata relación con la historia, de lo que resulta que su trabajo consistió sólo en poner en los hechos en que se ocupó y adoleció del defecto (puesto más de bulto por el lenguaje, versificación y estilo que son bastante malos) que en la lección XXX hemos hecho notar, relativamente al empeño de nuestros poetas épicos de querer aparecer ante todo como historiadores verídicos. En este defecto incurre con mayor insistencia aún Luis Zapata en su *Carlo famoso*, poema que tiene por objeto cantar las hazañas del referido Emperador, cuya vida entera abraza, y en el que empleó el poeta, según confesión propia, trece años de trabajo, lo cual no es de extrañar tratándose de un poema que consta de 50 cantos y de más de 40.000 versos, y en el que la exactitud histórica está llevada al extremo de exponer los hechos año por año y acotar en las páginas las fuentes en que se fundan. Por lo demás, la obra de Zapata carece de las condiciones propias del género, pero está escrita en estilo más fluido y correcto y con una versificación más esmerada que la de Semper. En el mismo sentido está escrita la *Austriada*, en que Juan Rufo Gutiérrez, caballero cordobés y secretario de D. Juan de Austria, refiere los hechos de este héroe con gran extensión, siguiendo también punto por punto la historia, anotando las fechas y distinguiendo con virgulillas lo que es hijo de su fantasía de lo que es histórico (449).

Las conquistas de Cortés, Pizarro y otros en América, dieron también margen a varios poemas, que en nuestra literatura épica constituyen un grupo interesante. El primero de ellos, cronológicamente hablando, es el que en 1588 publicó D. Gabriel Lasso de la Vega, con el título de *Cortés valeroso*, que seis años más tarde varió por el de *La Mejicana*. Síguense en este poema los pasos que en los mencionados antes. En 1599 dio a la estampa Antonio de Saavedra Guzmán con el título de *El peregrino indiano o conquista de Méjico por Cortés*, un poema que consta de 16.000 versos, escritos, según el mismo autor dice, en medio del Océano: tanto el libro de Lasso de la Vega como el de Saavedra tienen el carácter de crónicas rimadas, si bien en el del último hay más poesía y verdad. Por los mismos tiempos Juan de Castellanos, que estuvo largos años en América y fue cura

de Tunja (Nueva-Granada) escribió un poema con el título bastante extraño de Elegías de varones ilustres de Indias, en que canta las hazañas y virtudes de los más célebres capitanes y describe las batallas más nombradas, en muchas de las cuales se encontró. Este poema consta de tres partes, de las cuales sólo la primera contiene cerca de 90.000 versos: está escrito con demasiado orden y método histórico, pero con bastante elegancia de estilo y con la energía propia del lenguaje castellano, que el poeta emplea con propiedad y fluidez. Del mismo carácter es el poema que Martín Barco Centenera escribió con el título de La Argentina: trata del descubrimiento y conquista de las provincias del Río de la Plata, de cuya empresa fue testigo y actor el poeta, y no tiene importancia alguna, siendo su lectura fastidiosa y cansada en demasía.

El más importante de los poemas que de esta clase se escribieron en España por los tiempos a que nos referimos, es el titulado La Araucana. Compúsole D. Alonso de Ercilla y Zúñiga, personaje que por su importancia y por estar considerado como el primero de nuestros épicos, merece que le dediquemos alguna atención.

Era Ercilla oriundo de Bermeo y nació en Madrid a 7 de Agosto de 1533. Sus padres, que pertenecían a una ilustre familia, consiguieron que entrase en palacio con el carácter de menino o paje del príncipe, después Felipe II, a quien acompañó en sus diferentes viajes por Europa, uno de los cuales fue el que hizo en 1551 pasando por Inglaterra, con el fin de casarse con la reina María Tudor. Con este motivo se hallaba Ercilla en Londres cuando se tuvo noticia de la rebelión del Arauco, en Chile; y ansioso de servir a su patria y de alcanzar los laureles de la victoria, se ofreció a pasar a aquellas tierras, como lo hizo con el Adelantado Gerónimo de Alderete, y previo el permiso del príncipe. Veintiún años tenía Ercilla cuando tomó tan gallarda resolución, y se resolvió a trocar el servicio palaciego por el militar, las comodidades de la corte por los azares de la guerra. Los secos terrones, los incultos y pedregosos campos del Arauco, como él los llama, fueron a un mismo tiempo teatro de sus hazañas y de su ingenio, porque en ellos, como él mismo dice, «tomando ora la espada, ora la pluma,» ciñó su frente con los laureles de Apolo y de Marte. A la heroica intrepidez con que se condujo en Millarapué, se debió principalmente el brillante resultado de aquella jornada; y de ésta y otras no menos reñidas, a él se deben muchas de las interesantes noticias que tenemos, que no pocas veces tuvo que escribir por falta de papel, en cuero y en pedazos muy pequeños de cartas. Acompañó a su general D. García Hurtado de Mendoza en la conquista de la última tierra que por el estrecho de Magallanes estaba descubierta; y entonces fue cuando atravesó en piraguas el peligroso archipiélago de Ancudbox, donde adelantándose a todos escribió en la corteza de un árbol una octava del canto 26 de su poema. Vuelto a Chile, estuvo a punto de sufrir la pena capital por causa de una disputa que, a consecuencia de un torneo celebrado en honor de la victoria de San Quintín, tuvo con Juan de Pineda; pero habiéndose alborotado sus compañeros por la arbitrario o injusto de semejante sentencia, se le conmutó dicha pena por la de destierro, en cuya virtud marchó al Perú, con ánimo de pelear contra el tirano Lope de Aguirre. Restituyose a España por el año de 1562, a los veintinueve años de edad, saliendo a poco para hacer varias correrías por Europa. En 1570 casó con

doña María de Bazán, señora de ilustre familia, siendo su padrino Rodulfo II, príncipe a la sazón, de quien fue luego gentil-hombre, y a quien acompañó en diferentes viajes. Ya por el año de 1577 se encontraba de vuelta en Madrid, donde murió a 29 de Noviembre de 1594, después de haber alcanzado gran estima entre sus contemporáneos, lo que no le impidió vivir arrinconado en la miseria suma, según él mismo dice.

Tal es en compendio la vida del autor de *La Araucana*, poema que está dividido en tres partes, correspondientes a los tres períodos en que fue publicado. En la primera, que vio la luz por el año de 1539, describe Ercilla el principio de la guerra y siguiendo el camino de los anteriores épicos se muestra extremadamente verídico. Aventaja mucho en poesía a esta parte la segunda, impresa en 1578, y adornada de muchos episodios épicos muy interesantes. La parte tercera, dada a luz en 1589, contiene los sucesos de la guerra, interpolados también con episodios romancescos, y después de discutir sobre la guerra pública privada y defender los derechos de Felipe II a la corona de Portugal, concluye el poeta quejándose de su situación desvalida y de la pérdida de sus esperanzas, y expresando su resolución de consagrar el resto de sus días a la devoción y a la penitencia.

Échase de ver desde luego en el poema la falta de unidad y la imitación que el poeta se propuso hacer de los italianos, de Virgilio y de Homero, y en la cual no estuvo muy feliz; mas en cambio de estos defectos tiene bellezas poéticas muy recomendables, como son las que nacen del estilo y de la dicción, de la sobriedad en los discursos, de la vivacidad en la relación de los hechos, y sobre todo, del gran talento descriptivo que revela el poeta en su obra. En las dos últimas partes de ésta se hallan concepciones poéticas en que Ercilla se muestra poco afortunado; pero las descripciones de las costumbres de los indios y de las batallas están hechas de mano maestra y con la propiedad y el calor naturales en quien ha observado de cerca las unas, y ha tomado parte en las otras. También merecen especial alabanza las arengas y discursos que Ercilla pone en boca de los personajes de su poema, por la elocuencia y energía que en ellos resplandecen y por lo que coadyuvan a dar a conocer los caracteres, cuyos delineamientos están perfectamente hechos y tienen mucho de los de Homero, pues al parecer son semejantes entre sí y en realidad son distintos. Es notable la famosísima arenga que Colocolo dirige a los jefes araucanos reunidos para tratar de la elección de un caudillo, pues parece querer competir con la que Homero puso en boca de Ulises. No menos enérgico y valiente y más poético que el discurso de Colocolo es el del paje de Valdivia animando a los araucanos para el combate.

Aparte de los defectos que en el párrafo anterior quedan indicados, se observa en *La Araucana* la falta de colorido con que está descrita en ella la exuberante naturaleza americana, que tantos acentos de entusiasmo ha arrancado a otras literaturas. Impútase también como defecto a Ercilla que ensalce más a los araucanos que a los españoles y los presente más simpáticos que éstos, con lo cual falta a aquella condición de la poesía épica que consiste en dar mayor alteza a la civilización vencedora. Pero si se tiene en cuenta, como algunos opinan, que la intención de Ercilla fue, más que hacer un verdadero poema épico, escribir una historia de los hechos que presenciaba, amenizada con las galas de la poesía, no aparecerá

tan de bulto el defecto indicado ni otros, como el desaliño de la estructura y de la versificación, que decaen con frecuencia, y la irregularidad del plan de la obra. Además, los que con valor y arrojo defienden su territorio y sus hogares, tienen de su parte la razón y la justicia y con ellas las simpatías de las almas nobles y de los espíritus levantados. También se acusa a Ercilla de haber omitido intencionadamente en su obra el nombre del caudillo de los españoles, D. García Hurtado de Mendoza, con lo cual priva al poema de protagonista, sólo por no nombrar ni menos prodigar alabanzas a quien le condenó a muerte (450).

Algunos otros poemas se escribieron con motivo de nuestras conquistas en las Américas; pero no tienen importancia (451), por lo que pasaremos a tratar de los de carácter caballeresco, en los cuales tienen ya más cabida las ficciones, pues casi todos se fundan en las de Ariosto y en los libros de caballerías. Empiezan dichos poemas con la traducción que del Orlando Furioso de este poeta publicó en 1550 Jerónimo Urrea, y continúan con la imitación que del mismo poema hizo en 1555 el capitán Nicolás Espinosa con este título: Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles y la muerte de los Doce Pares de Francia. Aunque Espinosa presenta las fábulas castellanas de Bernardo del Carpio en vez de las ficciones de Ariosto, la verdad es que su poema está ingeniosamente enlazado con el del poeta italiano, por más que contenga pasajes extravagantes y absurdos. El portugués Luis Barahona de Soto hizo lo propio que Espinosa, en su poema Las Lágrimas de Angélica, es decir, continuó la obra de Ariosto, aunque con más aplauso que el capitán nombrado, por más que realmente no mereciese los elogios que entonces se lo prodigaron; pues aparte de la facilidad y de la elegancia que indudablemente tiene su poema de Angélica, la verdad es que esta obra carece de condiciones artísticas, es monótona y pesada y no revela riqueza de imaginación. También Lope de Vega continuó a Ariosto con su poema La Hermosura de Angélica, obra sembrada de defectos y de extravagancias, pero que demuestra la gran influencia que hasta en los mejores ingenios ejercía el espíritu caballeresco (452).

El mejor poema que tenemos de la clase a que ahora nos referimos, se lo debemos a D. Bernardo de Balbuena, natural, de Valdepeñas, donde nació en 1568. Siguió la carrera eclesiástica y después de haber tomado en Sigüenza el grado de doctor en teología, nombráronle abad mayor de la Jamaica, cuyo cargo desempeñó hasta que en 1620 fue electo Obispo de Puerto-Rico, donde murió en 1627. Cuando estaba en la Jamaica los holandeses le robaron su librería, en una de las excursiones que a aquella isla hicieron.

El poema a que hemos aludido es el Bernardo, y su argumento el tan conocido y manoseado de Bernardo del Carpio. El poeta añade a la tradición popular, que respecto a este personaje contiene nuestro Romancero, toda la creación propia de los libros caballerescos, con cuyas mitológicas aventuras sazona las innumerables que refiere de Bernardo.

El poema de Balbuena es un conjunto extraño de bellezas de subido precio y defectos de bastante monta. Por un lado encanta ver en él reunidas las galas propias de una imaginación fecunda y lozana, de una gran elevación de ideas, de una facilidad asombrosa para versificar, y de un lenguaje armonioso y sonoro; y por otro causa pena la difusión

monstruosa y la prolijidad con que el autor amontona episodios sobre episodios que llegan a formar un laberinto, en que no sólo el lector se aburre y cansa, sino que el poeta mismo se pierde. En cambio de pinturas y descripciones bellísimas y llenas de pompa, y del interés y oportunidad de muchos episodios, tiene este poema yerros como el de la desaparición de muchos de los personajes que en él figuran, sin que el lector sepa en qué paran, y otros no menores, consistentes en la muchedumbre de las descripciones, en la prodigalidad y poco juicio con que se emplean los adornos poéticos, en la trivialidad de muchas máximas y sentencias, en la falta de esmero y elegancia en que no pocas veces incurre el autor, tal vez por inexperiencia, y en los conceptos impropios que con frecuencia emplea. Los caracteres son buenos y están bien dibujados en el Bernardo, cuyo plan no se halla del todo mal dispuesto. El defecto capital de este poema es la demasiada extensión que tiene (cuatro veces mayor que la Iliada) pues de él se originan la mayor parte de las faltas que aminoran su mérito, faltas que algunos disculpan recordando que el Bernardo fue obra de la primera juventud de Balbuena, y un mero ensayo que éste hizo para ejercitarse en la imitación de los autores latinos que acababa de estudiar. Pero no se explica que quien, como el autor del Siglo de oro y de la Grandeza mejicana, compite en fantasía con el mismo Ariosto, y en facilidad de versificar con Lope de Vega, a quien aventaja en esmero, no corrigiera ni limara su obra, como pudo hacerlo antes de darla a la estampa, con lo cual hubiera evitado algunas de las censuras que se le dirigen y de las que sólo puede librarse su gran talento descriptivo.

Otro poema que manifiestamente participa del carácter histórico y del caballeresco a la vez y está imitado del italiano, es la Jerusalén conquistada, de Lope de Vega. Propúsose, sin duda, su autor imitar al Tasso, mas con tan desdichada suerte, que aparte de la gallarda versificación que a toda obra de Lope distingue, nada hay en dicho poema que merezca la atención de los doctos. Ni siquiera tuvo acierto para elegir el asunto, pues lejos de referir, como Tasso, la conquista de Jerusalén por los Cruzados, relató la infructuosa cruzada de Ricardo Corazón de León y el triunfo del musulmán Saladino, faltando de esta suerte a la esencial condición del poema épico que también infringió Ercilla. Si a esto se añade el absurdo de suponer que D. Alonso XI de Castilla estuvo en Palestina y el desconcierto y confusión de toda la obra, se comprenderá fácilmente que la Jerusalén conquistada es una de las más tristes muestras de la insignificancia de nuestra Musa épica.

Al lado de los poemas heroicos aparecen los burlescos, de los que en España tenemos algunos que parodian a aquéllos.

El primero de ellos es debido a Lope de Vega y se titula La Gatomaquia. El autor (que lo publicó bajo el nombre supuesto de Tomé de Burguillos (453)) ridiculiza y parodia, imitando a Homero, los poemas caballerescos; y con una facilidad, un chiste, un donaire y un gracejo que no tienen igual, da cuenta, en bien concertado plan, de los amores, celos y guerras de los gatos, sirviéndole de pretexto los amores de Zapaquilda con Marramaquiz y Micifuf. La soltura, el ingenio, la amenidad y la extremada gracia con que está escrito este poema, cuya versificación y estilo son excelentes y no tienen ningún resabio de gongorismo, son circunstancias bastantes para que se le considere como una joya de nuestra

literatura.

Muy importante es también el poema titulado La Mosquea. Escribiolo D. José de Villaviciosa, canónigo en las catedrales de Palencia y Cuenca e inquisidor apostólico, y tiene por objeto cantar la guerra entre las moscas y las hormigas, lo cual se lleva a cabo siguiendo en el desarrollo de la acción a Virgilio, en su Eneida, si bien el poema es como una imitación de La Batracomiomaquia (lucha de las ranas y los ratones) atribuida sin razón a Homero. No por esto carece de originalidad la obra de Villaviciosa, en la cual hay muchas bellezas poéticas y se observa toda la grandiosidad de estilo que es propia de la epopeya, sobre todo en las arengas de los capitanes, resultando lo cómico de la contraposición entre estos alardes grandiosos y la pequeñez de las personas que los hacen. El plan, que está distribuido en doce cantos, es acertado; las descripciones y pinturas de caracteres están hechas con primor e ingenio y tienen calor y movimiento, y en fin, el poema en su conjunto es inmejorable, artísticamente considerado, lo que no obsta para que al fin sea molesto y cansado al lector, a lo cual contribuye en gran parte el ser demasiado extenso (454).

Respecto de los poemas menores poco hay que decir. Aparte del Endimión de Marcelo Díaz Callecerrada; de la Fábula del Genil, de Pedro Espinosa; de La Raquel, de Luis Ulloa y Pereira; y de los poemas de Lope de Vega: La Filomena, La Andrómeda, La Circe y La Rosa blanca, nada tenemos en este género que merezca mencionarse, a no ser que recordemos algunas de las fábulas mitológicas que se escribieron antes y después de Góngora, y que realmente no tienen importancia (455).

No terminaremos esta lección sin recordar que, a la vez que se escribían los poemas eruditos de que en ella nos hemos ocupado, seguía acrecentando nuestro Romancero con multitud de romances históricos, moriscos y caballerescos, que a imitación de los populares escribían muchos poetas cultos, entre ellos Sepúlveda, Juan de Timoneda, Padilla, Juan de la Cueva, Lucas Rodríguez, Lope de Vega, Góngora y otros de mucha fama. A decir verdad, esta riqueza de romances compensa cumplidamente la esterilidad de la masa épica erudita en el período que nos ocupa.

Lección XXXVIII.

Poesía dramática. -Prosiguen los orígenes del teatro español. -Primer poeta dramático de alguna importancia: Torres Naharro: su vida. -Su Propaladia y su teoría acerca del drama; sus comedias. -Influencia de la Iglesia y la Inquisición: dramas religiosos. -Tendencias que se manifiestan en estos albores de la escena española. -Tentativas en favor del teatro clásico: escritores al uso antiguo. -Imitadores de Gil Vicente y Torres Naharro, o escritores al uso nuevo. -Principios del verdadero teatro nacional: Lope de Rueda: su vida, ingenio y obras dramáticas. -Sus primeros imitadores. -Cervantes como autor dramático. -Los entremeses. -Quiñones de Benavente.

Con la presente lección continuamos, y a la vez terminaremos, la exposición que acerca de los orígenes del teatro español comenzamos a hacer en la lección XXIX, última de las que consagramos al estudio de la

literatura española en la Edad Media.

El poeta dramático de alguna importancia con que empieza la segunda época de nuestra historia literaria, pues que aparece colocado entre el reinado de los Reyes Católicos y el de Carlos V, es uno que alcanzó fama, no sólo por el mérito de sus obras, sino principalmente por las teorías que proclamó acerca del arte que cultivara, y porque dio el patrón o tipo del drama español de los tiempos posteriores.

Bartolomé de Torres Naharro se llama el ingenio a que nos referimos. Nació en La Torre, provincia de Badajoz, y perteneció a una familia distinguida. Fue clérigo y erudito y llevó durante su juventud una vida muy agitada. Cautivo en Argel, obtuvo su rescate y pasó a Roma en donde tuvo ocasión de conocer a Juan del Enzina. Visitó también la ciudad de Nápoles, y buscando el favor de León X entró al servicio de su general Fabricio de Colonna, lo que no le libertó de las persecuciones del Papa, según él mismo dice, ni de la amargura de concluir sus días sumido en la indigencia. Se ignora la época en que tuvo lugar su muerte.

En el año de 1517 hizo Torres Naharro la primera edición de sus obras, en la ciudad de Roma, según unos, y en la de Nápoles según otros. Puso por título a la colección, la Propaladia o primicias del ingenio. Dedicola a D. Fernando Dávalos e incluyó en ella sátiras, epístolas, romances, y otras varias poesías, y principalmente, ocho dramas que él denomina comedias y que llenan casi todo el tomo y dan gran importancia a la Propaladia, sobre todo para la historia de nuestro teatro.

Es interesante dicho libro por las observaciones teóricas acerca del arte dramático que se hallan en sus primeras páginas, y que muestran que a pesar de ser ya muy conocida la tendencia hacia el drama clásico, Torres Naharro no pareció muy propicio a seguir los modelos de la antigüedad. Al señalar la diferencia que distingue a la tragedia de la comedia, hace consistir a ésta «en un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado». Divide la comedia en dos géneros: «comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad. A fantasía, de cosa fantástica y fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea». En cuanto al desenvolvimiento del plan, la división establecida por Horacio, en cinco actos, no sólo le parece buena, sino «mucho necesaria»; pero llama a los actos jornadas «porque más me parecen -dice- descansaderos que otra cosa». Es de opinión que los interlocutores no sean menos de seis ni más de doce, y hace preceder a la comedia de un introyto y de un argumento: el primero no tiene relación con la pieza principal y consiste en una súplica al auditorio y en una representación de algún pasillo gracioso, hechas por un bufón rústico; el segundo no es más que una breve reseña de la comedia que ha de representarse a continuación. El introito y el argumento fueron después reemplazados por la loa.

Las ocho comedias que, según hemos dicho, publicó Torres Naharro en su Propaladia, son las tituladas: Serafina, Himenea, Aquilana, Calamita, Soldadesca, Tinelaria, Jacinta y Trofea. Las cuatro primeras pertenecen al género novelesco, advirtiéndose en ellas el germen de lo que después fue nuestro teatro; las tres siguientes son, más que otra cosa, cuadros de costumbres, y la última es un elogio, puesto en acción, de las conquistas hechas por D. Manuel, Rey de Portugal, en África y en la India. Todas

ellas están escritas, por lo general, en versos trocaicos rimados, casi siempre octosilábicos, aunque con pies quebrados; tienen una versificación fácil y armoniosa, no carecen de trozos de lindísima poesía y casi todas concluyen con un villancico. Concurre, además, en Torres Naharro la circunstancia de ser como el precursor de las comedias que después se llamaron de capa y espada, de las cuales debe considerarse como prototipo su interesante Himenea, en la cual se encuentra ya el papel de gracioso que tanta importancia tuvo más tarde, y se observa cierta tendencia a respetar las unidades de tiempo, de acción y de lugar.

A la vez que el drama toma el camino que indican las obras y las doctrinas de Torres Naharro, la Iglesia que, como en la lección XXIX dijimos, ejerció una influencia grande en las primeras representaciones de nuestro teatro, pugna por conservar todavía, en el primer tercio del siglo XVI, esta influencia, para lo cual se vale principalmente de las composiciones denominadas autos. Los dramas de esta clase que en este período se compusieron y representaron no dejan duda acerca del empeño con que el poder eclesiástico sostenía el antiguo drama religioso. En 1527 y con motivo del bautizo del Príncipe heredero, después Felipe II, se representaron en Valladolid cinco dramas a lo divino, uno de los cuales fue el Bautismo de San Juan. Pedro Altamira, Esteban Martínez, Juan Pastor, Ausías Izquierdo Zebrero, Marcelo Lebrija, Juan de Junta, Juan de París y otros, escribieron autos que se representaban con gran boga, bien entrados los tiempos de Carlos V. Son pruebas también del empeño que la Iglesia tenía en sostener el drama religioso, las medidas que adoptó contra el profano. La inquisición, invadiendo la esfera de atribuciones del Gobierno, tomó cartas en el asunto, prohibiendo la representación de muchas comedias, entre las que deben contarse las de Torres Naharro y alguna de Gil Vicente; y llegó a tal punto la resistencia, que de los pocos dramas profanos escritos a principios del reinado de Carlos V, apenas quedó alguno sin ser incluido en los índices expurgatorios (456).

Mas ni las composiciones indicadas, ni los esfuerzos del poder eclesiástico, fueron bastantes para torcer aquella dirección profana que anunciaban ya las comedias de Torres Naharro, y que revelan las composiciones que con los títulos de comedia, tragedia, tragi-comedia, coloquio y diálogo, se representaron por el período a que nos referimos, durante el cual se ponen de manifiesto dos distintas tendencias, que vienen a ser como los preludios de las dos diversas escuelas que hasta nuestros mismos días se han dividido el campo de la literatura dramática; la tendencia de los que copiaron o imitaron el arte clásico, y la de los que siguieron el espíritu del arte nacional (457).

Si el Renacimiento había despertado en España el gusto por la literatura de la antigüedad clásica, natural era que semejante gusto se mostrase en nuestro teatro, como en efecto sucedió, hasta el punto de que casi todos los hombres doctos menospreciaron las representaciones de Cota, Enzina, Vicente, Naharro y sus discípulos y no vieron salvación para el teatro español más que en el clasicismo. Hiciéronse, pues, por los partidarios del uso antiguo, varios ensayos consistentes ya en traducciones, ora en imitaciones, para aclimatar en nuestra escena la de los griegos principalmente. Francisco de Villalobos, médico de Fernando el Católico, y de Carlos V, publicó en 1515 una traducción del Amphitrión, de

Plauto, suprimiendo y acortando varias escenas para dar mayor interés a la acción dramática (458). Igual camino siguió Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba y Rector de la Universidad de Salamanca, que además del *Amphitrión* de Plauto, tradujo por el año de 1530 la *Hécuba* de Eurípides y la *Electra* de Sófocles, esta última con el título de *Agamenón vengado*: Oliva fue menos escrupuloso que Villalobos, pues no se limitó a suprimir, sino que llegó hasta intercalar algo de su cosecha, en lo cual no procedía siempre con el mejor acierto, pecando además en el diálogo, sobre todo cuando no traduce fielmente, de metafórico y ampuloso.

La empresa así comenzada fue proseguida, aunque siempre con poco provecho para el teatro español, después del año de 1540. En el de 1555 el docto anónimo, como dice Moratín, publicó en Amberes una buena traducción de las dos comedias de Plauto *Miles gloriosus* (soldado fanfarrón) y *Menecmos*. En 1559, Juan Timoneda de quien volveremos a tratar, publicó una elegante traducción de los *Menechmos*, de Plauto. Por los años de 1570 y 1577 el humanista Pedro Simón Abril dio a conocer el *Pluto* de Aristófanes, la *Medea* de Eurípides y el teatro entero de Terencio. Esta afición a los modelos clásicos produjo la *Elisa Dido*, de Virués, poeta de que luego hablaremos. En el citado año de 1577, el gallego Fray Gerónimo Bermúdez, que a la sazón era lector en teología en la Universidad de Salamanca, publicó dos dramas bajo el epígrafe de *Primeras tragedias españolas*, y con los títulos de *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. Continuación el uno del otro, ambos se fundan en la conocida historia de doña Inés de Castro (de cuyo nombre está sacado el anagrama *Nise*), están escritos en verso libre, constan de cinco actos y tienen coro, como se usaba en el teatro antiguo: la primera de dichas obras es mejor que la segunda, merced a lo interesante de su acción y al alto mérito que tienen algunos trozos de poesías, el coro al amor y varios otros pasajes que recuerdan la sencillez griega (459). Más efecto causaron las tragedias tituladas *la Isabela*, *la Filis* y *la Alejandra*, que a la edad de veinte años escribió el clásico *Lupercio de Argensola*. Representáronse por el año de 1585 y fueron muy bien recibidas, habiendo merecido que Cervantes las encomiase en su *Don Quijote*; pero al fin cayeron en el mismo descrédito e igual olvido que las demás de su clase, a lo cual no pudo menos de contribuir el abuso que en ellas se hace de lo trágico, que degenera ya en grotesco; si por algo se recuerdan estas tres obras y son tenidas hoy como notables, es por la perfección del lenguaje y la esmerada versificación con que aparecen engalanadas.

Algunas otras tentativas se hicieron para aclimatar en nuestra escena el teatro clásico; pero fueron inútiles, y ni ellas ni las traducciones que del *Arte poética* de Horacio hizo D. Luis Zapata y de la de *Aristóteles*, D. Juan Pérez de Castro, ni la *Poética* que poco después publicó Alonso López llamado el *Pinciano*, lograron dirigir por este camino la escena española, ni influyeron en su adelantamiento.

Tampoco se consiguió nada de esto con los primeros pasos de los que siguieron la tendencia nacional o sea de los escritores al uso nuevo que siguieron la senda iniciada por Torres Naharro. Dejando a un lado las tragedias de *Absalón*, *Ammón* y *Jonathás* compuestas en 1520 por Vasco Díaz Tanco, y que por no haber sido halladas, han dejado oculta la senda que siguiera este poeta, nos fijaremos, para seguir al arte en esta nueva y

más natural dirección, en los imitadores de Gil Vicente y Torres Naharro. Son los más importantes de ellos Jaime de Huete y Cristóbal de Castillejo, a quien ya conocemos como lírico y partidario decidido de la antigua poesía nacional. El primero, en sus comedias llamadas la Vidriana y la Tesorina, y el segundo en su Farsa de la Constanza, siguieron las huellas de Naharro, aunque con escaso éxito; como las de éste, se hallan divididas dichas piezas en cinco actos (460). Agustín de Ortiz, Antonio Díez, Juan Pastor y otros, emprendieron este mismo camino, en el que se distinguieron el ya citado Juan de París, autor de una égloga muy curiosa en la que aparece mezclado el espíritu religioso de los misterios con las églogas de Enzina y las comedias de Naharro, y Luis Hurtado de Toledo (461).

Torres Naharro y sus discípulos se habían alejado algo de lo que después constituye el teatro nacional, en favor del cual comenzó por este tiempo una tendencia bastante determinada con Lope de Rueda, de quien vamos a tratar.

Floreció este ingenio por los años de 1544 a 1567, en que murió. Nació en Sevilla y fue batidor de oro, o bati-hoja, hasta que su gran afición a las representaciones le llevó, como luego sucedió al célebre Molière, a formar una compañía de cómicos, de la que era alma, y con la cual recorrió principalmente las ciudades de Sevilla, Córdoba, Valencia y Segovia, obteniendo numerosos y entusiastas aplausos del vulgo, juntamente con los elogios de Cervantes y del desgraciado Antonio Pérez, que le vieron representar. Esto y la circunstancia de haber sido enterrado en la catedral de Córdoba, no obstante haber ejercido la profesión de cómico, que tan desacreditada estaba y tan poco honrosa era por aquellos tiempos, atestiguan que la reputación que Lope de Rueda alcanzó en vida fue muy grande.

Como era costumbre entre los representantes o autores de compañías, Lope de Rueda escribió piezas dramáticas, las cuales pueden reducirse a tres clases: coloquios, pasos y comedias. Los primeros, cuyos personajes son pastores como en las églogas de Enzina, son pocos y de ellos hay dos escritos en prosa, otros dos en verso, y otro, que es sin duda el mejor por la invención y enredo que revela el plan que algunos contemporáneos de Rueda han dado a conocer, no se sabe si lo fue en prosa o en verso. Algunos de los referidos coloquios, como el de Camila y el de Timbra, no tienen división de actos ni de escenas y adolecen, como el primero de éstos, de embrollo y confusión en la acción. Los pasos son más en número y más cortos, pero en general animados y divertidos, como que estaban escritos para entretener y hacer reír por algunos momentos a un público ocioso: unos se hallan escritos en verso y otros en prosa, y todos, por lo común, en estilo animado y gracioso. Las comedias de Rueda son cuatro y en ellas se desenvuelve un argumento generalmente complicado: están escritas en prosa y divididas en escenas nada más. Sus títulos son: Eufemia, que abunda en chistes e incidentes graciosos; Armelina, que es la más larga de todas, contiene seis escenas, no le faltan incidentes dramáticos algo atrevidos, y puede citarse como la primera comedia de magia que se conoce en nuestro teatro: su argumento es complicado, romancesco e inverosímil, el lenguaje bueno, y vivo el diálogo; Medora, dividida también en seis escenas y escrita en un diálogo que, por lo general, no carece de gracia cómica y es animado y fácil: contiene episodios inútiles o impertinentes

que entorpecen la acción, carece de verosimilitud y a pesar de todo no está exenta de algún mérito teatral; y la Comedia de los Engaños, en la que siguió Rueda una novela de Bandello y que tiene algunas felices imitaciones de Plauto: se halla escrita esta obra con buen lenguaje, y tiene incidentes y episodios muy graciosos, dispuestos con ingenio y artificio y con algún conocimiento dramático. Se atribuye también a Rueda la Farsa del Sordo escrita en verso y sin mérito alguno. En donde más brillan las dotes poéticas de Lope de Rueda, sobre todo en sales y dotes cómicas, así como la viveza del diálogo y la corrección de la frase, es en sus pasos y coloquios, en los que tal vez imitó a Juan de la Enzina. Los primeros son los titulados: La Carátula, Cornudo y contento, El Convidado, Pagar y no pagar, Las aceitunas, El rufián cobarde, y Los diez pasos. Los coloquios son cinco, de los cuales sólo cuatro han llegado hasta nosotros: el de Camila, el de Timbria, el llamado Prendas de amor, escrito en verso, y otro que no tiene título (462).

Es indudable que Lope de Rueda ejerció notoria influencia en nuestro teatro, y que merece ser colocado entre los restauradores del buen gusto dramático: además está reputado como padre del teatro nacional. El juicioso y respetable crítico D. Alberto Lista dice acerca de este ingenio: «Vemos, primero, que conservó al drama de cierta extensión el carácter novelesco, impreso por Torres Naharro: segundo, que mejoró notablemente e hizo progresos muy apreciables en la descripción de los caracteres, bien que la mayor parte de los vicios que censuró eran los de la gente baladí: tercero, que introdujo la notable innovación de escribir las comedias en prosa, en lo cual no fue imitado sino de muy pocos de sus sucesores: cuarto, que inventó la comedia de magia, lo que seguramente citamos como un hecho histórico, pero no como una parte de su elogio: quinto, que era excelente poeta, y que sabía pintar y escribir en verso tan bien como en prosa: sexto y último, que fue un padre de la lengua, prescindiendo de sus sales y gracias cómicas y de la viveza de su diálogo, por la pureza y corrección sostenida de su frase, por la verdad de la expresión que siempre se nota en ella, y por la armonía y fluidez de su estilo; dotes en que antecedió al inmortal Cervantes, en tiempo, no en mérito. Sólo añadiremos, en obsequio de la verdad, que Lope de Rueda, aunque mucho más casto y urbano que Torres Naharro, no siempre es tan limpio como la moral y el decoro exigen». Tal es, en suma, el juicio que también a nosotros nos merece el famoso Lope de Rueda, añadiendo que fue a veces imitador de Terencio y de Plauto.

La aprobación y el aplauso que merecieron las comedias de Lope de Rueda dieron por resultado, como era consiguiente, que muchos poetas imitaran la manera y estilo de este ingenio, favoreciendo por ende la formación del teatro nacional. Como los primeros que siguieron esta tendencia figuran: Alonso de la Vega que, como Rueda, fue director de compañía y compuso tres comedias tituladas La Tolomea, La Serafina y La Duquesa de la rosa, en la primera de las cuales desenvuelve el argumento tratado en Los Engaños y en La Medora, mostrándose en las otras dos más fantástico y romántico que su modelo (463); Francisco de Avendaño, una de cuyas comedias parece ser la más antigua en que se halla la división en tres jornadas, seguida después generalmente; Luis de Miranda, quien en su Comedia Pródiga, impresa en Sevilla por el año de 1554, desenvuelve la

conocida historia del hijo pródigo, arreglada al país y al tiempo en que escribió y enriquecida con episodios nuevos e interesantes y con situaciones y caracteres llenos de movimiento, y que son fieles pinturas de la vida real; y Juan de Timoneda, el primero en seguir los pasos de Lope de Rueda, de quien fue editor, y autor de unas 14 piezas dramáticas de muy distinta índole, por las cuales se viene en conocimiento de que fue también imitador de Torres Naharro y de Ariosto y Plauto: de aquí se deduce que Timoneda no se distinguió por la originalidad (464).

Además siguieron los pasos de Lope de Rueda y acentuaron más la tendencia a la formación del teatro nacional, otros varios dignos de ser conocidos. Uno de ellos es Juan de la Cueva, dotado de verdadero talento poético. Sus comedias se fundan en argumentos históricos por regla general, muchos de ellos tomados de la historia patria y sacados del Romancero y de las crónicas, como sus Siete infantes de Lara, su Bernardo del Carpio y El Cerco de Zamora. Según los preceptos por él establecidos, sus comedias se dividen en cuatro actos o jornadas y están escritas en variedad de metros, caracterizándolas una cualidad que luego heredó el teatro español, a saber: el estilo épico que domina en sus largas narraciones y la manifestación del lirismo, al que propende en demasía (465). Dejando a un lado a Micer Rey de Artieda, Juan de Rodrigo Alonso, Suárez de Robles, Alonso de Cisneros, Cristóbal de Virués, Joaquín Romero de Cepeda y el poeta sevillano Juan de Malara, que escribió multitud de comedias a la manera antigua (pues Cueva dice de él que llevó al teatro más de 1.000 tragedias), todos los cuales siguieron la dirección dada al teatro por Lope de Rueda, nos fijaremos en Cervantes.

De este preclaro ingenio, gloria y honor de nuestra literatura, trataremos con la debida detención en otro lugar; ahora sólo corresponde considerarle como dramático, en cuyo concepto debemos decir que, a pesar de su amistad con los clásicos, siguió casi siempre el sistema de Cueva, comprendiendo el teatro de la misma manera que Lope de Vega, de quien fue como el precursor. A la manera de este ingenio, trata en sus obras asuntos nacionales, como acontece en la titulada Los Tratos de Argel, en la que procuró pintar la triste condición de los cautivos cristianos, representándose a sí propio en el esclavo Saavedra; pero estas obras son hijas de la necesidad de su autor, que tenía que buscar recursos para salir de su habitual pobreza, y no están escritas con esmero, ni tienen hoy el interés que tendrían para los contemporáneos de Cervantes. Mas feliz fue éste en las pocas obras que, a pesar de la dirección antes indicada, escribió según el gusto clásico; y sin embargo, hasta en la más notable de ellas, que sin disputa es La Numancia, tiene, a vueltas de cuadros bellísimos y de escenas interesantes, defectos tan capitales como el de la falta de unidad en el plan y la introducción de episodios impropios y de escenas repugnantes, contrarias al sentido estético, que haciendo muchas veces decaer el estilo, deslucen con frecuencia los trozos verdaderamente inspirados y de versificación notable que encierra dicha tragedia. Lo hasta aquí indicado no tiene ciertamente aplicación tratándose de los entremeses que salieron de la pluma del autor del Quijote: en ellos aparece éste con todo su genio y como en su elemento y haciendo gala de las dotes cómicas de que estaba adornado y de las que tan buen uso supo hacer en la pintura de caracteres exagerados, grotescos y

ridículos. En estas obras el diálogo no puede ser ni más animado, ni más dramático, como tampoco puede ser más fluido y castizo el lenguaje, por punto general en prosa. Los entremeses titulados Los Habladores, La Elección de los Alcaldes, La Guarda Cuidadosa, El Viejo Celoso y La Cueva de Salamanca, serán siempre leídos con verdadero placer (466).

Los entremeses de Cervantes traen a la memoria el nombre del licenciado Luis Quiñones de Benavente, considerado como el más ingenioso, fecundo y discreto de nuestros entremesistas. Nació en Toledo a fines del siglo XVI, y después de seguir la carrera jurídica y graduarse de licenciado, se dio al cultivo de la poesía dramática, prefiriendo la composición de piezas pequeñas, como loas, bailes y entremeses. Montalván en su Para todos y Lope en su Laurel de Apolo, alaban a Benavente, reconociéndole el primero de ellos la gracia natural, ingenio florido, donaire brioso y agudeza continua con que lo dotó el cielo. Benavente escribió multitud de estas festivas composiciones, algunas de las cuales son incomparables por su gracia y donosura, encerrando casi todas algún pensamiento filosófico. Los entremeses de Benavente se han impreso muchísimas veces y gozaron en su tiempo y después de una gran popularidad (467).

A partir de los autores que dejamos citados, especialmente de Cervantes, entra el teatro español en su período de verdadera formación, pues que empieza el teatro propiamente nacional (468).

Lección XXXIX.

Aparición del genuino teatro español. -Esterilidad de los ensayos hechos anteriormente para formarlo. -Lope de Vega: su vida y educación; fama y popularidad que alcanzó y causas que se las proporcionaron. -Fecundidad de Lope y de los dramáticos del siglo XVII; fundamento de ella. -Parte que cupo a Lope en la generalización de este fenómeno. -Representación del teatro de Lope: su primera condición artística. -Defectos principales de que adolecen los dramas de este ingenio. -Modo cómo éste entendió que debían escribirse los dramas: consideraciones sobre este punto. -Dificultad que ofrece la clasificación de las obras dramáticas de Lope. -Clasificación generalmente admitida por los críticos. -Caracteres de cada uno de los géneros que comprende esta clasificación. -Observaciones sobre la misma e indicación de la que debe adoptarse.

De lo que dejamos dicho en la precedente lección se colige que, si bien nuestra escena progresaba y producía muchas obras dramáticas, ni éstas eran verdaderamente tales, pues cuando no consistían en meras novelas dialogadas, sólo tenían el carácter de farsas, ni se había atinado por completo con el rumbo que debía seguir el teatro español, dadas las condiciones que aquí revestía el Arte, y los caracteres y las aficiones de nuestro pueblo. Como hemos visto, hicieronse diferentes ensayos para ver si se lograba satisfacer el gusto nacional; pero no dieron los resultados apetecidos, lo cual debe achacarse a que las obras dramáticas que hasta esta época produjeron nuestros ingenios carecían, casi en absoluto, de los caracteres que en las lecciones II y XXX hemos señalado como distintivos de nuestra nacionalidad y, por lo tanto, de nuestra literatura: no

existía, pues, el teatro genuinamente español.

Cupo la gloria de formarlo a un hombre extraordinario a quien han admirado propios y extraños, mereciendo de todos elogios sin cuento. Fénix de los ingenios le llamó su siglo que, asombrado ante su gran talento y portentosa fecundidad, le dio por boca de Cervantes el título de monstruo de la naturaleza, que la posteridad sigue reconociéndole con justicia. Frey Lope Félix de Vega Carpio es el ingenio a que nos referimos; él es el verdadero fundador de nuestro teatro nacional (469).

Nació este varón ilustre en Madrid a 25 de Noviembre del año de 1562, de Félix de Vega y Francisca Fernández, él hidalgo de ejecutoria, ella noble de nacimiento y ambos muy decididos a dar una educación esmerada al que andando el tiempo había de ser gloria de la nación y regocijo de las musas. Desde su más tierna infancia demostró Lope su prodigioso ingenio, pues componía versos a la edad en que otros empiezan a articular palabras: de cinco años leía en la escuela romance y latín, y mientras no supo escribir repartía su almuerzo y sus juguetes entre sus compañeros mayores para que le escribiesen los versos que él dictaba. A los doce años de edad había acabado las humanidades, que cursó en el Colegio imperial, y sabía cantar, danzar y el manejo de la espada. No bien cumplió catorce años, y habiendo perdido ya a su padre, despertose en él cierto deseo de ver tierras, y en unión de un compañero de colegio huyó a Astorga, donde ambos sufrieron algunos contratiempos, por lo que determinaron volverse a Madrid, y en Segovia fueron detenidos por un platero a quien se presentaron a vender varias joyas: el juez, conociendo que no había por parte de los jóvenes nada de malicia, sino una travesura propia de gente de pocos años, los mandó a la Corte con un alguacil. A poco de este suceso entró Lope al servicio del obispo de Ávila, D. Gerónimo Manrique, de quien fue familiar y bajo cuya protección pasó a estudiar filosofía a Alcalá de Henares con el intento de ser eclesiástico, pensamiento que abandonó por motivo de amores. Regresó después a Madrid y sirvió de secretario al duque de Alba. Casose más tarde con doña Isabel de Urbina, dama de gran hermosura y de altas prendas morales, y por motivo de un lance de honor en que hirió gravemente a su adversario, tuvo que andar desterrado, por consecuencia de lo cual vivió algún tiempo en Valencia, donde mantuvo relaciones con los mejores ingenios, lo que le sirvió de gran provecho para el desenvolvimiento de sus talentos dramáticos. A poco de su regreso a Madrid perdió a su esposa, y ya por la desesperación que este suceso le causara, ora porque a ello le obligase la necesidad, se alistó en la expedición naval de Felipe II contra Inglaterra. Después del destrozo de la Armada invencible volvió a su patria, entró al servicio del marqués de Malpica y del conde de Lemos, y contrajo segundas nupcias con doña Juana de Guardio, de quien tuvo dos hijos, de los cuales el varón, llamado Carlos, murió a los seis años acarreado la muerte de su madre, que dejó de existir a poco tiempo y por consecuencia del sobrepardo que tuvo con motivo del nacimiento de doña Feliciana. De doña Juana de Luján, a quien no llegó a unirse por el vínculo del matrimonio, tuvo Lope otros dos hijos, varón uno que llevó su mismo nombre y murió en una expedición marítima, y hembra la otra, llamada Marcela, que se hizo monja trinitaria y presenció los funerales de su padre (470). Por último, imitando Lope a la mayor parte de los poetas de su tiempo, que después de una vida

agitada se retiraban a gozar de la tranquilidad con que les brindaba la del claustro, sin dejar por eso de ser hombres de sociedad, se hizo sacerdote, en cuyo estado ganó mucho en consideración y en honores: el Papa Urbano VIII lo escribió de su puño confiriéndole el título de doctor en teología y el hábito de San Juan y nombrándole fiscal de la cámara apostólica. Disfrutando de estas y parecidas distinciones y recogiendo diariamente gran cosecha de aplausos, vivió Lope de Vega hasta el 25 de Agosto de 1635 en que terminó sus días a la edad de setenta y tres años, habiéndosele hecho un suntuoso entierro bajo la dirección y a costa de su testamentario y protector el duque de Sesa (471).

Difícilmente registrará la historia de la literatura un poeta que gozara de tanta popularidad como Lope de Vega en su tiempo. En vida se vio agasajado y aplaudido sin tasa por hombres de todas las condiciones, desde el Pontífice y los monarcas hasta las gentes del pueblo, y no hubo casa, por modesta que fuese, donde no hubiera un retrato suyo. De fuera de Madrid vinieron muchas gentes sólo por conocerle, y las mujeres se asomaban a las ventanas cuando pasaba por la calle y colmábanlo de bendiciones. Muchos que no le conocían hicieronle ricos presentes y escribieron en su alabanza encarecidos elogios. Cuando se tuvo noticia de su muerte, todas las clases sociales la lloraron como una desgracia nacional. Enlutose el pueblo los nueve días que duraron sus exequias y suspendiéronse las tareas jurídicas y mercantiles: hasta en los países extranjeros se hicieron coronas fúnebres a su memoria. No cabe mayor tributo de admiración y respeto a un hombre: y el que de semejante manera lo recibió en vida y en muerte, por fuerza que debió sobresalir mucho entre los demás. Pero aun dado esto por supuesto, cabe todavía preguntar: ¿a qué debió Lope de Vega tanta fama y popularidad tan grande? A dos condiciones especiales que caracterizan vigorosamente su personalidad como poeta y como autor dramático, a saber: la fecundidad asombrosa que todo el mundo le reconoce, y el haber expresado en sus obras con tanta exactitud como viveza y energía, las ideas y los sentimientos dominantes en el pueblo español, del cual vino a ser, con relación a las esferas del arte dramático, el más genuino representante.

Respecto de la fecundidad, puede decirse de Lope que él sólo escribió más que todos los poetas juntos de su tiempo. Cincuenta y ocho volúmenes como los de la Biblioteca de autores españoles serían necesarios para contener todo lo que salió de aquella prodigiosa pluma que en ningún género halló dificultades, y que todos los recorrió con facilidad y facundia asombrosas (472). Concretándonos al género dramático es todavía más sorprendente el fenómeno que se da en Lope, quien a los once años de edad tenía compuesta su primera obra de esta clase, y a los cuarenta y uno llevaba ya escritas 230, número que seis años después se elevaba al de 483. A los cincuenta y ocho años era Lope autor de 900 comedias, y lejos de aminorarse con la edad su fecundidad poética, escribía al año más comedias que nunca, pues a los sesenta y dos tenía repartidas por los teatros del reino unas 1.070, número que ocho años más tarde se elevaba al de 1.500, resultando que producía 54 comedias por año en una edad tan poco apropiada, así para el trabajo corporal como para las tareas del espíritu. Asegúrese que en el espacio de veinticuatro horas, mitad en un día y mitad en otro, componía Lope un drama de 2.400 versos o más;

agigantado y poco creíble esfuerzo, como dice el Sr. Hartzenbusch, que había repetido en su vida más de cien veces. En suma, Lope escribió, según él mismo dice, 1.500 comedias (Montalván en su Fama póstuma le atribuye 1.800, cosa que no está puesta en claro), más de 400 autos y varios entremeses y loas, fecundidad de que no existe noticia respecto de ningún otro autor dramático así nacional como extranjero.

Y cuenta que esta afirmación tiene tanta más importancia cuanto que la fecundidad es una de las cualidades que más distinguen a nuestros dramáticos del siglo XVII. La razón de este fenómeno debemos buscarla en las condiciones del público mismo. Sabido es que la poesía dramática constituía en aquel tiempo una verdadera fiesta popular, que el pueblo no se satisfacía sino con novedades y no toleraba nunca más de tres representaciones de un mismo drama. Tenía entonces tal importancia la comedia, que no había fiesta en que no figurase, lo cual explica también la singular cultura de los autores y del público. Hoy cuesta trabajo a los doctos entender la trama de aquellas producciones y los alardes de ingenio y de profundidad de concepto que hacían en ellas sus autores, y pasan inadvertidas las tres cuartas partes de las bellezas que dichas obras entrañan, aunque se representen ante un público ilustrado: y entonces hasta las clases más ínfimas del pueblo comprendían y sabían admirar las excelencias y bellezas de esas mismas obras. Consistía esto, sin duda alguna, en que entonces toda la vida intelectual estaba concentrada en el Arte, representado principalmente por el teatro, mientras que hoy esto no es posible por razón de las varias aspiraciones y diversos intereses que excitan nuestra actividad, distrayendo a la vez nuestra atención de la vida artística, la cual por su parte se manifiesta hoy con más viveza que antes en otras esferas que, por lo menos, nos llaman la atención tanto como el teatro.

Lo que acabamos de indicar da razón de porqué los dramáticos del siglo XVII se consagraban exclusivamente a escribir nuevas obras con que satisfacer al pueblo; y como nada les distraía de esta ocupación, a la que consagraban toda su actividad, podían ser más fecundos que hoy; con todo lo cual, el arte dramático presentaba entonces el maravilloso espectáculo en que el celo y la fecundidad de los autores y la ansiedad y entusiasmo del pueblo se unían en un mismo esfuerzo para producir una de las más grandes manifestaciones estéticas que se han conocido y que se hallan representadas por nuestra literatura dramática.

Semejante resultado se debe casi exclusivamente a Lope de Vega, que buscando su inspiración en la poesía popular y dándola una forma artística y adecuada a las necesidades de su tiempo, realizó la fusión, ya preparada, de la poesía erudita y la popular, a que nos referimos en la lección XXX, resultando de este hecho la verdadera poesía nacional, que en la esfera del arte dramático produjo el genuino teatro español. Así es que el pueblo y los escritores eruditos aplaudieron a porfía la obra tan gallardamente realizada por Lope de Vega; y si bien los humanistas vieron con disgusto este abandono de los preceptos de Aristóteles y Horacio y lanzaron virulentas acusaciones contra el Fénix de los ingenios, el triunfo tan completo y universalmente aplaudido que éste obtuvo, fue más que suficiente para oscurecer a sus enemigos y detractores, de los cuales apenas queda memoria.

Como ha podido entenderse por las ligeras indicaciones que llevamos hechas, el teatro de Lope es eminentemente popular, y aquí corresponde tratar de la segunda de las dos condiciones que hemos reconocido en él como fuente de su fama y de su verdadera importancia. Lope, que había nacido para dictar leyes más que para recibirlas, empezó por abandonar la imitación y las reglas clásicas, con lo cual se colocó en situación de poder satisfacer el gusto especial del pueblo español, que dotado de una imaginación rica y ferviente, de un sentimiento místicamente religioso, de un espíritu aventurero, ansioso de asuntos complicados, y lleno de fe en los hechos maravillosos, necesitaba más espacio poético que el que podían ofrecerle los clásicos. A satisfacer semejante necesidad acudió Lope con gran valentía apartándose, ante todo, de los preceptos clásicos y revistiendo al teatro de los caracteres predominantes en el pueblo español durante la Edad Media y los tiempos del poeta; camino que, si bien lo adoptó más a impulsos de la inspiración que movido de un reflexivo estudio, era el único que podía seguirse para contener el derrumbamiento de nuestra escena y sacar a salvo el teatro nacional.

Las ideas y los sentimientos de que hemos tratado en las lecciones II y XX como característicos de nuestro pueblo, están expresados con viveza y energía en el teatro de Lope, hasta el punto de que el sentimiento religioso, el espíritu patriótico y el amor al monarca, se manifiestan en las obras de este ingenio con igual viveza y entusiasmo que en el Romancero. Pero no es sólo el sentimiento religioso concebido con la sencillez y credulidad popular de aquellos tiempos, ni el amor patrio al que todo se subordina, ni tampoco aquella ciega veneración al monarca que consistía en considerar a éste como representante de Dios sobre la tierra y por ende, obedecerlo, por absurdos o inmorales que fuesen sus mandatos, lo que Lope expresa en sus dramas; sino que a estos sentimientos generales se unen en ellos otros distintos que también hemos determinado en las lecciones indicadas.

Uno de los más preciosos e importantes de éstos es el sentimiento del honor, sobre todo con relación a la mujer, cuyas faltas se vengaban por el marido, el padre o el hermano, llamados siempre a lavar con sangre las manchas que empañaban el honor de la familia. Y aquí conviene decir que el carácter de la mujer, la ternura y constancia de su corazón, su valor en las situaciones más difíciles de la vida, su disposición a hacer los mayores sacrificios por el objeto amado, su manera de sentir el amor y los celos, todo esto se halla exacta y magistralmente expresado en las comedias de Lope, en las cuales la dama entra ya a jugar un papel interesantísimo. El respeto a la fe jurada y a la palabra dada, así como el sentimiento del amor y el de la amistad, entran también por mucho en el teatro de Lope, como entraban a constituir el carácter distintivo de nuestro pueblo durante los tiempos a que nos referimos. El amor, que era considerado como superior a la libertad humana, y la amistad, que tenía tanta fuerza como el amor, son sentimientos bellamente expresados en los dramas que nos ocupan, y que en su choque con los anteriormente dichos producen situaciones eminentemente dramáticas y gran explosión de afectos, todo lo cual no podía menos de ser muy del agrado del pueblo que sentía y pensaba lo mismo que Lope le ponía delante de los sentidos: esta es la razón principal de la popularidad y la fama que alcanzó el Fénix de los

ingenios.

Comprendía Lope, por otra parte (y aquí daba una nueva muestra de que en nada seguía a los clásicos), que la vida camina por transiciones y que en ella lo trágico y lo cómico corren mezclados, porque el hombre va continuamente en busca del contraste. Por esta razón no creía que la acción debía limitarse en los dramas a una sola clase de personajes, pues de este modo degeneraba en monótona, y por la tanto, al lado de la acción principal colocaba siempre una accesoria, en la que generalmente intervenían los criados y las criadas, caracteres cómicos y truhanescos que daban variedad y gracejo a la obra y eran muy del agrado del pueblo que se veía retratado en ellos. De aquí la primera condición artística que se da en las obras dramáticas de Lope, apartadas por completo de los tradicionales modelos clásicos.

Añadase a lo dicho que Lope fue el creador de los verdaderos caracteres dramáticos, en cuya pintura sobresalió mucho, sobre todo cuando ponía en escena caracteres femeniles; que manejó el diálogo con gracia y soltura y que fue riquísimo en la inventiva, que mejoró mucho, y se tendrá una idea de las buenas cualidades de su teatro. Veamos ahora sus defectos, que apuntaremos siguiendo el parecer de los más ilustrados críticos.

El primero consiste en que la mayor parte de los dramas de Lope carecen de argumento, y en que éste no nace del choque de afectos, sino que está preconcebido, siendo las comedias (473) verdaderas novelas dramatizadas si vale la palabra. Semejante acusación, en que todos los críticos convienen, es fundada, como lo prueba el estudio de las comedias de Lope, en las cuales la acción no se produce generalmente por la colisión de afectos, sino de un modo fatal por la intervención de hechos anteriores y superiores a la voluntad de los personajes, circunstancia que amengua en mucho el mérito de la concepción poética y hace más violento y menos natural el desenlace de la acción. Sin duda, de este defecto nace otro de los que se achacan con razón a Lope, y que consiste en lo mal dispuestas que generalmente están sus fábulas, cuya exposición decae de una manera visible a medida que se aproximan al desenlace, a lo cual contribuía también la prisa con que siempre trabajaba, la falta de plan y la misma fecundidad de su imaginación que le hacía amontonar escenas sobre escenas, aunque no tuviesen entre sí la conexión necesaria: en sus dramas revela Lope los momentos de inspiración y los de cansancio, hijos los unos de su privilegiado genio y los otros de la premura y consiguiente desarreglo con que casi siempre escribía. También se acusa con razón a Lope de falta de sensibilidad, pues en la expresión de afectos dulces, como el amor y la amistad, en que le aventajan otros poetas inferiores a él, suple la ternura, que a dichos afectos es peculiar, con la riqueza de fantasía, y sola está en su centro, al expresar sentimientos enérgicos y varoniles. Asimismo se le acusa de exagerar la libertad del autor despreciando la unidad de acción, prescindiendo de la de tiempo y cambiando con frecuencia las decoraciones, defectos que se deben, por una parte, al deseo de excitar el interés y la curiosidad de los espectadores, y por otra, al empeño que tenía de evitar las exposiciones dialogadas de que tanto abusaron sus predecesores y que por lo común carecen de verdad. A lo dicho debe añadirse el que, por punto general, también carecen las obras dramáticas de Lope de la profundidad y trascendencia que se observa

en sus sucesores, y que es lo que da mas valor al teatro de Alarcón, de Tirso y Calderón, por ejemplo.

Las observaciones que en el curso de esta lección dejamos hechas respecto del carácter del teatro del Fénix de los ingenios, están corroboradas por el Arte nuevo de hacer comedias que el mismo Lope escribió, en el cual dice que prescinde completamente de los preceptos clásicos y sólo trata de agradar al pueblo que, pues lo paga,

es justo
hablarle en necio para darle gusto;

afirmación que le ha valido ser acusado de degradar el Arte. Mas nosotros que entendemos, como todos los críticos están conformes en afirmar, que la Literatura es la expresión de la vida total de un pueblo y que el Arte no es una mera abstracción, creemos, por lo tanto, que éste debe hacer relación al tiempo y al espacio y acomodarse a las condiciones, necesidades y progresos del país en que se producen sus manifestaciones; esto sin contar con que, a nuestro juicio, el antiguo teatro clásico dista mucho de ser un modelo de perfección. Por esta razón no estimamos fundado e imparcial el cargo que con dicho motivo se dirige a Lope, respecto del cual puede asegurarse que no exageró Cervantes al decir que se alzó con la soberanía cómica.

Aunque no están impresas todas las obras dramáticas de Lope de Vega, muchas de las cuales se encuentran todavía archivadas o han sido atribuidas a otros autores, es indispensable hacer una clasificación de ellas, máxime cuando este trabajo ha de servirnos de base para el estudio que en las siguientes lecciones continuaremos acerca del teatro español, y nos facilitará un conocimiento más claro de las bellezas y defectos que ya hemos apuntado respecto de las comedias de Lope.

No dejó ésta hecha clasificación alguna fundada de ellas, y la verdad es que variando de una manera tan grande, lo mismo con relación a los argumentos que con referencia al estilo, se hace difícil clasificarlas técnicamente. Desde la sublimidad de la tragedia, dice con mucha razón Ticknor, hasta lo ridículo de la farsa, desde los misterios más graves y solemnes de la religión hasta los sucesos mas triviales y burlescos de la vida común, todo lo abrazan las comedias de Lope; y en cuanto al estilo, bien puede decirse que encierra en sí cuantas entonaciones y metros comprende el lenguaje poético. En el teatro de este fecundísimo ingenio se da, pues, de una manera tan ostensible como gallarda, la ley de la variedad en la unidad, en cuanto que la diversidad riquísima de asuntos y estilos que en él se manifiesta, no obsta para que su espíritu y sentido sean constantemente unos, es decir, sean siempre genuina y eminentemente nacionales, y reflejen con viveza de colorido, según antes hemos dicho, las ideas y los sentimientos del pueblo español de aquella época.

A pesar del inconveniente arriba apuntado y de la dificultad que ofrecen algunas comedias de Lope para determinar el género a que corresponden, la crítica no ha dejado de hacer algunas clasificaciones, más o menos fundadas, de ellas. De esas clasificaciones la que ha alcanzado más fortuna es la hecha por D. Alberto Lista, quien divide las obras a que nos referimos en estas ocho clases: 1ª. comedias de

costumbres; 2^a. de capa y espada; 3^a. pastoriles; 4^a. heroicas; 5^a. trágicas; 6^a. mitológicas; 7^a. de santos, y 8^a. filosóficas o ideales, que algunos llaman morales. No están incluidos en estas ocho clases los autos sacramentales ni los entremeses.

Siguiendo nosotros (por ahora) a los que adoptan la expresada división, daremos aquí una idea general del carácter dominante de las obras dramáticas correspondientes a cada una de las mencionadas clases, reservándonos para después hacer sobre este particular las observaciones que creemos convenientes.

Las comedias de costumbres son aquellas en que se pintan los vicios de los hombres en sociedad y se retratan sobre la escena, pero tomando por tipo los caracteres de las clases más íntimas. En ellas se acercó Lope más que en ningunas otras a Terencio y a Plauto e imitó demasiado la licencia de los cómicos antiguos, por lo que sin dada apareció en ellas menos culto y urbano que en las demás. Las de capa y espada, llamadas también de intriga y amor, son aquellas en que la galantería juega un gran papel y el argumento es casi siempre confuso e intrincado: sus principales personajes pertenecen a lo que hoy llamaríamos buena sociedad, clase que en tiempo de Lope usaba el gracioso traje español de capa y espada ceñida. Están excluidos de esta clase de comedias los dramas en que figuran monarcas o individuos pertenecientes al vulgo; sin embargo, algunos en que juegan reyes y emperadores no pueden menos de ser considerados como pertenecientes a ella, merced a la índole de sus fábulas, que no versan sobre hechos históricos, sino sobre lances de amor y celos. Las comedias de capa y espada son las que más revelan el ingenio, inventiva y originalidad de Lope y las que mayor fama le han proporcionado, habiéndose conservado en el teatro hasta nuestros días con gran favor del público. En las pastoriles que, como su nombre lo indica, tratan de la vida del campo, imitó Lope el *Aminta* del Tasso y el *Pastor Fido* de Guarini, dando más complicación e interés a la fábula y sobresaliendo por sus excelentes descripciones poéticas. Las heroicas, denominadas también historiales, se distinguen de las demás porque sus personajes principales son siempre ilustres, como reyes y príncipes, y porque en general tienen un fundamento histórico o que es tenido por tal: no están exentas estas comedias de las intrigas, embrollos y enredos que tanto abundan en el teatro de Lope, por más que se hallen escritas con una entonación más grave que la usada en las restantes. Llamó Lope tragedias a algunas de sus composiciones en que el desenlace es lastimoso, aunque la forma sea la misma que en sus otros dramas, de modo que entre lo que él llama comedia y lo que tituló tragedia, no hay más diferencia que la de ser el desenlace feliz o funesto. Las comedias mitológicas están fundadas, como su nombre lo indica, en las antiguas teogonías, y son comedias de aparato. Las denominadas sagradas y de santos tienen por objeto desenvolver algún punto teológico, ensalzar las virtudes de los santos o exponer la vida de éstos o algún punto de las Sagradas Escrituras. Las comedias de esta clase que escribió Lope tienen bastantes apariencias teatrales, pues el aparato escénico entra mucho en ellas para presentar en las tablas a los demonios saliendo por escotillón y a los ángeles entre nubes; son hijas de la influencia que la Iglesia ejercía sobre el teatro y no tienen gran mérito. Por último, las comedias filosóficas o ideales son aquellas que van

encaminadas a desenvolver alguna máxima de moral, por lo que Ticknor las denomina morales: son una especie de autos alegóricos bastante animados, en los cuales apenas se elevó algo Lope sobre la comedia de intriga.

Tales son los caracteres predominantes que la generalidad de los críticos están conformes en reconocer las ocho clases en que, según la clasificación de Lista, se dividen las comedias de Lope. Vamos ahora por nuestra parte, a hacer algunas observaciones sobre dicha clasificación para ver si venimos a parar en otra más científica.

Desde luego lo primero que debemos notar es que en las obras teatrales de Lope se distinguen ya bien determinados los tres géneros dramáticos que quedan establecidos en la lección XLVII de la primera parte de esta obra, a saber: la tragedia, la comedia y el drama propiamente dicho, pues no puede negarse el carácter de tragedia a muchas composiciones de Lope (El castigo sin venganza, por ejemplo), siquiera no se amolden al tipo de la tragedia clásica.

Los dramas; y las tragedias pueden dividirse en históricos, legendarios y novelescos, según que se funden sus argumentos en la historia o en leyendas y tradiciones populares o sean pura invención del poeta. También pueden dividirse estas composiciones en religiosas (que comprenden las comedias sagradas o de santos de Lista) y profanas, a las que se reducen las que llamó heroicas dicho escritor.

Las comedias pudieran considerarse divididas en comedias de caracteres, de costumbres y de intriga y enredo, que todas caben bajo la denominación de comedias de capa y espada (las cuales pueden pertenecer, no sólo a una, sino a dos o tres de dichas clases) y en pastoriles y mitológicas; las picarescas, llamadas de costumbres por Lista, son un ramo especial de la comedia de costumbres, pero no se identifica completamente con ésta.

Finalmente, las que Lista denomina filosóficas, ideales o morales (de las que no puede afirmarse con seguridad que llegaran a representarse) o son dramas religiosos, o se confunden con los autos, los cuales forman un género dramático especial. En cuanto a los entremeses, deben considerarse como una ramificación secundaria de la comedia.

Así, pues, tragedias y dramas religiosos y profanos, históricos, legendarios y novelescos, comedias de costumbres, de intriga y enredo y de caracteres (de capa y espada), comedias pastoriles y mitológicas, autos y entremeses; tales son los grupos en que puede considerarse dividido el teatro de Lope, cuyas principales producciones estudiaremos en la lección siguiente.

Lección XL.

Obras dramáticas de Lope de Vega. -Indicaciones acerca de las tragedias de este autor. -Ídem acerca de los dramas históricos. -Dramas legendarios y novelescos: exposición y examen del titulado La Estrella de Sevilla; consideraciones respecto de El Mejor Alcalde el Rey. -Dramas religiosos, también llamados comedias místicas y de santos. -Las comedias de Lope; consideraciones sobre las llamadas de capa y espada. -Exposición y examen de la titulada: Lo cierto por lo dudoso. -Indicaciones acerca de las

tituladas: El acero de Madrid y La moza de cántaro. -Ídem acerca de las comedias picarescas, pastoriles y mitológicas. -Sumarias indicaciones sobre los autos y entremeses de Lope. -Ídem acerca de las formas poéticas de sus dramas. -Importancia de Lope y su teatro.

Partiendo de la clasificación que queda establecida al final de la lección precedente, haremos algunas observaciones particulares acerca del teatro de Lope de Vega.

Aunque en la acepción tradicional y clásica de la palabra, en el teatro de Lope (como en todo el teatro romántico moderno), no hay verdaderas tragedias, podemos considerar como tales, sin embargo en el amplio sentido que a esta palabra dimos en nuestros Principios generales de literatura, no pocos dramas, que por lo funesto de su desenlace son verdaderamente trágicos. En tal concepto, daremos el nombre de tragedias a varias composiciones de Lope, entre las cuales figuran como las más importantes El castigo sin venganza (474), que es sin duda la mejor de todas; Los caballeros comedadores de Córdoba, La judía de Toledo, Roma abrasada, La inocente sangre (que trata del trágico suceso de los Carvajales), Los siete infantes de Lara, El caballero de Olmedo, que es una producción bellísima, La campana de Aragón (referente a la terrible historia de la campana de Huesca), Porfiar hasta morir (que es la muerte de Macías), y otras varias. Los dramas (distintos de las tragedias en ser menos terrible, y armónico a veces, el desenlace), se dividen, como dejamos dicho en la lección anterior, en históricos, legendarios y novelescos, división que también es aplicable a las tragedias. Empezando por los históricos, haremos notar que en ellos no se circunscribe Lope a ninguna época, sino que toma sus asuntos de la historia antigua, de la media y de la contemporánea. Así, por ejemplo, y entre otros que pudieran citarse, El príncipe Perfecto, que trata de la vida y hechos de D. Juan de Portugal, hijo de D. Alonso V; Los Tellos de Meneses, El Nuevo-Mundo de Cristóbal Colon, La historia de Wamba, Las mocedades de Bernardo, Bernardo en Francia, El casamiento en la muerte, El gran duque de Moscovia, Arauco domado, La santa liga, y otros semejantes, son una prueba de la diversidad de asuntos y épocas que Lope recorrió en su teatro, y manifiestan a veces que nuestro gran ingenio no trató en sus dramas históricos de expresar fielmente las ideas, los sentimientos y las costumbres de las épocas y pueblos a que se refieren, sino que en ellos representó siempre los sentimientos del pueblo español, aunque tuviera que personificarlos en personajes como César y Nerón, lo cual nada tenía de extraño atendido el carácter predominantemente nacional y popular del teatro de Lope. La mayor parte de los dramas que nos ocupan, particularmente los que tratan de asuntos de la historia antigua, están sembrados de absurdos que hacen que rigurosamente no se les pueda considerar como verdaderos dramas históricos, sino más bien como expresión de ideas y sentimientos contemporáneos al autor, puestos en acción en épocas anteriores. Otros, como la Historia de Wamba, Las mocedades de Bernardo, Bernardo en Francia y el Arauco domado, son dramas verdaderamente heroicos y nacionales, como se comprende con el sólo enunciado de sus títulos, si bien debe notarse que la exactitud en los hechos que refieren no es en ellos la cualidad más sobresaliente: muchos de ellos corresponden a la clase de que vamos a tratar.

Más importantes, sin duda, que los históricos, son los dramas legendarios y novelescos de Lope, en los que hay creaciones bellísimas y de tan subido mérito como *La estrella de Sevilla* y *El mejor alcalde el rey*. El argumento de la primera, que se funda en una tradición nacional, es como sigue:

D. Sancho el Bravo se enamora en Sevilla de doña Estrella, hermana de Busto Tabera, caballero sevillano, prometida esposa de Sancho Ortiz de las Roelas, y dama de altas prendas físicas y morales. Tabera cuida con la más exquisita vigilancia del honor de su virtuosa hermana. Aconsejado el monarca por su confidente D. Arias, trata de seducir a Busto colmándole de honores; pero viendo que el carácter de éste es firme y honrado, apela a otros medios, y valiéndose de una esclava se introduce en el aposento de Estrella: Busto le sorprende y se desafía con él. Al ruido acuden los criados y el rey huye; entonces la esclava confiesa la verdad a Busto y le asegura que su hermana es inocente. Busto mata a la esclava y apresura el casamiento de doña Estrella. El rey, en tanto, aconsejado por D. Arias decide matar a Busto, para lo cual hace llamar a Sancho Ortiz, el prometido de Estrella, al cual dice que debe dar muerte a un reo de lesa majestad y que le dará un salvo-conduto que le libre de la justicia. Sancho rompe la cédula y dice que no necesita más que la palabra real, pidiendo al rey en cambio de este servicio que le otorgue la mano de la mujer que le dirá. El monarca se lo concede y le entrega un papel con el nombre del que ha de matar. En esto recibe Sancho Ortiz carta en que Estrella le dice que se prepare para su próxima boda, lo cual le regocija en extremo; pero cuando lee el papel y ve que debe dar muerte a Busto, se entrega a la desesperación, y después de una violenta lucha entre los diversos sentimientos que agitan su corazón, resuelve matarle. Llega en esto Busto y Ortiz se niega a casarse: desafía al hermano de su prometida y le mata, por lo que inmediatamente es preso. Niégase durante el proceso a declarar la causa de su delito, y cuando es condenado a muerte es indultado por el rey, que pesaroso de lo que había hecho, confiesa que él es el instigador del crimen y manda que se casen Sancho Ortiz y Estrella; los cuales, movidos de nobles y delicados sentimientos, se niegan a ello a pesar de los ruegos del rey, resolviendo Estrella retirarse a la soledad del claustro, con lo que acaba el drama (475).

Es de notar en esta obra la unidad que hay en toda ella y la sobriedad de recursos con que se desenvuelve su argumento, así como también la destreza con que se presenta la exposición mezclándola con el nudo mismo, cosa bastante común en los autores de aquella época. El mayor mérito de este drama consiste en la viveza con que expresa el sentimiento del honor y el sentimiento monárquico, tan enérgicos en los españoles de aquella época, y en la nobleza de los caracteres, que son altamente bellos y simpáticos en medio de las absurdas y exageradas ideas que a algunos mueven y que rechaza el sentido moral de nuestra época. Contiene, por otra parte, *La Estrella de Sevilla* escenas admirables, como son las del rey estrechando y obligando a Sancho a que mate a Busto, la de Estrella que en medio de sus sueños de ventura se encuentra a su hermano muerto a manos de su amante, y la de unos alcaldes que se niegan a atropellar a la justicia para complacer al rey: el desenlace es inmejorable así como la ejecución toda.

De no menos mérito que éste es el segundo de los dos dramas legendarios que hemos citado, al punto que generalmente es tenido El mejor alcalde el rey como la mejor obra de Lope. Según éste afirma, está tomado de la cuarta parte de la Crónica general de Alfonso el Sabio. El sentimiento monárquico, que en su forma más exagerada aparece en La Estrella de Sevilla, reviste en la bella creación de que tratamos más simpático aspecto. Como en el Alcalde de Zalamea y en el Rico-hombre de Alcalá (dramas que tienen con éste gran semejanza, como que evidentemente están inspirados en él), el rey aparece como dispensador de la justicia y fuente de equidad, y como amparo de las clases populares contra las demasías de la nobleza; es decir, que en este drama se manifiesta aquella mezcla de sentimientos monárquicos y democráticos que caracterizó al pueblo castellano y que tanto contribuyó al entronizamiento del absolutismo. No menos se revela en el drama aquel delicado sentimiento del honor, tantas veces mencionado. Notable esta composición por lo bien trazado de su plan y por la incomparable belleza de su estilo y lenguaje, no lo es menos por la perfección de sus caracteres. D. Tello es la personificación más exacta de la nobleza feudal, tan dura con sus vasallos como altiva e insolente ante el poder real. Elvira es acabado tipo de la pureza virginal y del varonil carácter de la mujer española de aquella época, y Sancho y Nuño representan de un modo admirable los nobles y enérgicos sentimientos del pueblo castellano (476).

Además de los mencionados, pueden citarse los dramas titulados Castelvines y Monteses, que versa sobre la conocida leyenda de Romeo y Julieta, D. Juan de Castro, Los cautivos de Argel, La doncella Teodor, El remedio en la desdicha, y otros muchos de bastante mérito. Constituyen una rama especial de las composiciones dramáticas de Lope los dramas religiosos, comúnmente llamados comedias místicas y de santos. Tienen su origen estas comedias en la real cédula que se expidió por el año de 1598 prohibiendo en Madrid la representación de comedias profanas, lo cual dio motivo a que los teatros estuviesen cerrados cerca de dos años. Acomodose Lope a esta nueva circunstancia del teatro, y su triunfo fue también completo en este punto. Acudió en busca de inspiración a las Sagradas Escrituras y a los dogmas de la religión, por lo que los argumentos de las primeras obras de este género que compuso se diferencian muy poco de los autos, mas la forma del drama es la misma que empleó en sus comedias profanas. Empezó, pues, a recorrer este nuevo camino escribiendo verdaderas comedias místicas, tales como El nacimiento de Cristo, La Creación del mundo y el pecado del primer hombre, La Ester y La prenda redimida, que trata del juicio final y es la más impropia y extravagante que escribió en este género. Pero estas comedias no llegaron a satisfacer enteramente las exigencias de un público tan apegado a todo lo que era nacional, por lo que Lope acudió a otro campo, y aprovechándose de la vida de los santos que más excitaban el interés del pueblo, pudo salvar en parte el inconveniente que ofrecían las comedias místicas, escribiendo las comedias propiamente dichas de santos.

Como una de las que dan idea más cabal de este género, debe citarse la de San Isidro, drama extenso en que Lope refiere con mucho ingenio todos los hechos de este santo y su esposa, haciendo intervenir lo maravilloso sin quitar interés a la acción y admitiendo al propio tiempo

el elemento cómico, lo cual no deja de ser atrevido. La comedia que nos ocupa tiene el carácter y el atractivo del drama profano, escenas de gran interés, y mucha riqueza y abundancia en la forma, pues está escrita con toda clase de metros, desde los más ligeros hasta los más difíciles.

También merece citarse la comedia de San Diego de Alcalá, en que este santo se eleva de criado de un pobre ermitaño a general con mando militar, y después de cometer no pocas atrocidades en las islas Afortunadas, vuelve a su casa donde muere en olor de santidad (477).

Viniendo ahora a las comedias propiamente dichas, recordaremos que Lope las tiene de caracteres, de costumbres y de intriga y enredo, todas las cuales caben, tratándose de aquella época literaria, bajo el nombre genérico de comedias de capa y espada. En estas obras es donde mejor se manifiestan el genio fecundo y creador y el gran tacto y talento poético de Lope, así como el espíritu eminentemente nacional y popular de su teatro. En los centenares de comedias de dicho género que escribió Lope, se retratan con gran verdad y belleza de colorido las costumbres de la época y del pueblo a que el poeta perteneció, como lo prueban, entre otras muchas que pudiéramos citar, las tituladas *Lo cierto por lo dudoso*, *El Acero de Madrid* y *La moza de cántaro*.

La primera de estas comedias es una de las mejores que salieron de la pluma de Lope en este género. Su argumento es de pura ficción, si bien los personajes son históricos, artificio introducido con el objeto de excitar el interés del espectador. He aquí el argumento de esta bellísima comedia:

D. Pedro de Castilla y su hermano el Conde de Trastámara estaban enamorados de Doña Juana, hija del Adelantado de Sevilla, que prefería al Conde. En la noche de San Juan se encuentran D. Enrique y su hermano: el segundo dice al primero que le lleve a divertirse, indicándole embozadamente que lo conduzca a casa de Doña Juana. Pero D. Enrique, haciéndose el desentendido, le lleva a casa de una cortesana llamada Teodora, donde le deja entretenido, mientras él se va a casa de su amada. En esto llega a la misma casa D. Pedro y D. Enrique se esconde detrás de un altar, que Doña Juana tenía puesto a San Juan, siguiendo la costumbre de las damas sevillanas. Estando hablando el rey con Doña Juana, da la hora un reloj de repetición que llevaba D. Enrique, con lo que éste se descubre. Enfurecido el rey le destierra, a pesar de decirle D. Enrique que a quien él ama es a Doña Inés, prima de Doña Juana. Desterrado el Conde, insiste el rey en su amor a Doña Juana, que constantemente le desdeña. D. Enrique quebranta el destierro una noche y va a casa de su amada, que le rechaza temerosa de que le sorprendan. Entro tanto vuelve el Adelantado, a quien el rey colma de mercedes. Vuelve D. Enrique a ver a Doña Juana, que le recibe muy bien; pero sábelo el rey y ordena que le prendan. Ofrece después el rey su corona a Doña Juana, que no la admite. Entonces dice al Adelantado que lleve el Obispo a su casa y case a su hija con el hombre que de noche se introduce en su aposento (pensando de este modo casarse con ella) hombre que -dice el rey- es muy parecido a mí. En aquella noche entra en casa de Doña Juana D. Enrique, que es sorprendido por el Adelantado, quien al verle y reconocerle lo casa con su hija. Viene luego el rey, y al encontrarse con tal suceso se resigna y perdona a todos, terminando con esto la comedia que, como se ha podido ver, es verdaderamente de capa y espada, pues en ella no faltan los recursos que a

estas obras caracterizan, como embozos, escondites, equívocos etc.

Mejor y más caracterizada que la que lleva el título de El Acero de Madrid (nombre tomado de la preparación que del acero se hacía en aquella época para curar varias enfermedades) y que procuró imitar Moliere en su Médico a palos, es la que lleva el nombre de La moza de cántaro, en la que Lope agotó todos los sentimientos y resortes propios de su teatro, ofreciendo la particularidad de dotarla de protagonista, circunstancia poco común en las obras dramáticas de este ingenio, y que en la comedia a que nos referimos concurre en doña María de Guzmán, deuda de los duques de Medina, a quien un dramático suceso obliga a ocultar su condición bajo el disfraz de criada, siendo en tal género de vida galanteada por un noble caballero, con quien al fin se casa. Esta comedia, en que el carácter de la protagonista nunca se desmiente, es una de las más caracterizadas en el género de las de capa y espada, y una de las más perfectas de Lope, por lo que alcanzó en su tiempo un éxito ruidoso.

Algunas otras comedias de capa y espada pudiéramos citar como de bastante mérito. Entre ellas figuran las tituladas La hermosa fea, Dineros son calidad, La esclava de su galán, El premio del bien hablar, Las bizarrías de Belisa, El perro del hortelano, La noche de San Juan, La boba para los otros y discreta para sí, Los Milagros del desprecio, Por la puente Juana, Si no vieran las mujeres, y La dama boba, que son de las mejores de su género.

Respecto de las comedias picarescas que, como las de capa y espada son verdaderas comedias de costumbres (si bien en un sentido limitado en cuanto que solo miran a un aspecto parcial de éstas), nada tenemos que añadir a lo que al tratar de la clasificación del teatro de Lope dijimos en la lección precedente, sino que la titulada El Rufián Castrucho es una muestra bastante acabada del género, y que su principal carácter lo constituye el sabor truhanesco que en ellas se percibe.

Las comedias pastoriles de Lope, escritas a imitación del teatro italiano, no dejan de ser notables, más que por otra cosa, por las bellísimas descripciones de la naturaleza y las delicadas y suaves escenas que contienen. Ofrecen la particularidad de que a ellas corresponde la tenida como la primera producción dramática de Lope, o mejor como la más antigua de las que de él conocemos: escribiola a los catorce años de edad y está dedicada a su hijo Lope. Titúlase El verdadero amante, y como obra dramática es bastante floja esta pastoral, cuya versificación es, como de Lope, fácil y dulce. Lo mismo puede decirse de La pastoral de Jacinto que compuso dos o tres años después que la anterior. En los libros de Lope titulados: la Arcadia y los Pastores de Belén, se encuentran varias églogas y coloquios pastoriles con forma dramática: algunas de estas obras parecen destinadas sólo a la lectura, como lo estaba exclusivamente La Amorosa, y otras, como La selva sin amor, se representaron con gran magnificencia; pero casi todas llevan impreso el sello de los orígenes de nuestro teatro, y presentan mezclados de una manera singular lo bucólico y lo religioso, careciendo de forma y fondo realmente dramáticos.

Las comedias mitológicas de Lope tienen escasa importancia y no merecen, por tanto, mención especial.

Mayor mérito tienen los autos, aunque no compitan con los de Calderón. Entre ellos debemos contar las que llamó Lista comedias

filosóficas o ideales. Escritos estos autos para las fiestas del Santísimo Sacramento (por lo cual se llamaron sacramentales) son en su mayoría simbólicos y se sirven de la forma alegórica, ostentándose en ellos la rica fantasía de Lope. De los 400 que se cree que escribió, sólo han llegado a nosotros unos 44, entre los cuales merecen citarse El viaje del alma, El puente del mundo, La siega, El pastor lobo y cabaña celestial, La vuelta de Egipto y Del pan y del palo.

Respecto a los entremeses y loas, como quiera que no hay seguridad alguna de que sean de Lope las composiciones de estos géneros que corren con su nombre, nada podemos decir acerca de ellas.

De cuanto dejamos dicho en esta lección resulta que el genio de Lope recorrió todos los géneros dramáticos y en todos rayó a notable altura, si bien no es posible dudar que en las comedias y en los dramas románticos y novelescos es donde mejor mostró sus admirables dotes.

Así como en punto al carácter ofrecen notable variedad las obras dramáticas de Lope, del mismo modo es sumamente varia la forma poética en ellas empleada. Recorrió todos los tonos y adoptó cuantos metros se usaban en castellano, si bien daba la preferencia a la medida de los antiguos romances, ya en asonantes, ya en redondillas. Su estilo poético coadyuvó mucho a su triunfo, pues la verdad es que la versificación de Lope, si a veces no está exenta de desaliño e incorrección, encanta siempre por lo fácil y agradable y por la originalidad y frescura que rebosa.

Tal es, pues, el hombre extraordinario a quien tanto debe la escena española. La grandeza de su genio dramático y el beneficioso y duradero influjo que ejerció en nuestro teatro exigen la detención con que lo hemos estudiado en esta lección y la precedente y que está justificada no sólo por ser Lope lo que es, sino también porque siendo su teatro el fundamento y principio del antiguo teatro español, al estudiarlo hemos sentado bases y principios que habrán de servirnos de punto de partida en las lecciones sucesivas. Por lo demás, si Lope tuvo impugnadores, apasionados las más veces, que censuraran duramente su teatro, ni aquellos ni la posteridad después, han podido desconocer un hecho de todo punto evidente, cual es, como ha dicho un profundo literato (478), «la inmensa popularidad, el dominio absoluto que obtuvo en su siglo sobre la escena aquel coloso de genio con su prodigiosa fecundidad y su arrogante lozanía. Lope, como su contemporáneo Shakespeare en Inglaterra, siguió involuntariamente los impulsos de su propio genio, y aunque profundo conocedor de las reglas y conveniencias clásicas del arte, y aunque lamentando como una triste necesidad de su época el haber de apartarse de ellas en sus obras al obedecer a lo que él creía el gusto del público, cumplía, contra su voluntad y lamentándolo sinceramente, la misión providencial de su talento, que era la de ser la expresión fiel y genuina del sentimiento y la fisonomía de un pueblo y de un siglo poético, apasionado, altivo y caballeresco, y levantaba, acaso sin pretenderlo, el imperecedero monumento de nuestro teatro exclusivo y nacional».

Lección XLI.

Escritores dramáticos contemporáneos e imitadores de Lope de Vega.

-Desarrollo que alcanza el teatro español en tiempo de este ingenio.
-Períodos en que se divide el antiguo teatro nacional. -Período de Lope:
principales poetas que se agruparon en torno del Genio de los ingenios.
-Sánchez, el divino. -El canónigo Tárrega. -Gaspar de Aguilán. -Guillén de
Castro. -Mira de Mescua. -Vélez de Guevara. -Pérez de Montalván. -Mención
de otros poetas de segundo y tercer orden correspondientes a este período
del antiguo teatro nacional.

Convertido Lope de Vega en maestro de los mismos que en Valencia le
habían aleccionado (Virués y Timoneda), y habiendo llegado a avasallar tan
vigorosa y gallardamente como lo hizo la escena española, fue declarado
jefe verdadero de nuestro teatro nacional, el cual desde entonces y hasta
que aparece Calderón, se denomina teatro de Lope de Vega. Natural era, por
lo tanto, que bajo las banderas de este ingenio se alistaran, como lo
hicieron, todos los escritores, contemporáneos, que fueron sus discípulos
e imitadores, entre los cuales los hubo que, si no llegaron a igualar al
maestro en fecundidad, invención y atrevimiento, rayaron a gran altura y
son muy dignos de ser estudiados. Cervantes, en el prólogo de sus Comedias;
Agustín de Rojas en su Viaje entretenido, y el doctor Antonio Navarro en
su Discurso a favor de las comedias, hacen mención de muchos de los
escritores a que ahora nos referimos y les prodigan bastantes elogios,
muchas veces merecidos.

Con la aparición de Lope de Vega termina el período de los orígenes
del teatro español, y da comienzo el primero del antiguo teatro nacional,
período que se extiende hasta mediados del siglo XVII en que comienza el
segundo o sea el período calderoniano, que concluye con Zamora y
Cañizares, cuando, según la feliz expresión de Jovellanos, la Talía
española había pasado los Pirineos para inspirar al gran Molière. Resulta,
pues, que en la poesía dramática de la época literaria que estudiamos, se
distinguen además de los orígenes, dos grandes períodos: el de Lope de
Vega y el de Calderón.

Estudiada ya la figura del genio que da nombre al primero de estos
períodos, corresponde tratar de los que fueron sus discípulos e
imitadores, entre los cuales los hay de primero, segundo y tercer orden,
según la crítica los ha calificado, atendido el mérito de sus obras. La
presente lección la destinamos a tratar de los de segundo orden por
exigirlo así el método y el orden cronológico, toda vez que de segunda
fila son los primeros discípulos e imitadores de Lope de Vega, que lo
fueron casi todos los dramáticos que por aquel tiempo florecieron, para
ayudar, como dice Cervantes, al famoso ingenio a llevar aquella gran
máquina del teatro español. Montalván, en su Para todos, nos trasmite los
nombres de setenta y cuatro autores dramáticos: nosotros sólo trataremos
en esta lección de los más importantes.

Figura entre estos Miguel Sánchez, a quien sus contemporáneos
apellidaron el divino, que floreció por la misma época en que se daba a
conocer el Fénix de los ingenios, esto es, hacia 1588. Sólo se sabe de él
que fue vecino de Valladolid, presbítero y secretario del obispo de
Cuenca, que gozó fama de poeta lírico y cómico, y que debió morir en
Plasencia. Cervantes, Lope de Vega y Agustín de Rojas lo elogian bastante
en las obras que antes hemos citado, y la crítica sólo puede hoy juzgarle
por La Guarda cuidadosa, que es la única comedia que de él se conserva y

acerca de la cual ha dicho D. Alberto Lista: «Si he de juzgar por ella de las demás comedias suyas, es imperdonable el descuido de los impresores de su tiempo. El lenguaje tiene sencillez, corrección, pureza y cierta urbanidad, que se acerca a la de Calderón. La versificación, poco armoniosa en lo general, es magnífica y llena de imágenes cuando el poeta quiere. La intención es siempre dramática, y pasa de una situación a otra sin dejar nunca de interesar. Las situaciones agradables, deducidas siempre de los antecedentes, con tal arte que no parece que me engaño al decir que esta comedia de intriga es como un tránsito del drama novelero de Lope de Vega al de Calderón. Se respira además en toda ella una atmósfera campestre, que hace más vivas y animadas las escenas de amor y celos que se describen». (479) Aunque algo de exageración hay en lo del tránsito de Lope a Calderón, la verdad es que La Guarda cuidadosa tiene verdadero mérito y supone en el autor talento y dotes dramáticas, sobre todo, si se tiene en cuenta el tiempo en que fue escrita.

Más importante fue el Canónigo Tárrega, el primero de los ingenios valencianos que siguieron la escuela de Lope de Vega. Se ignora la fecha de su nacimiento y la de su muerte, si bien se sabe que por el año de 1590 era ya célebre como escritor y como poeta. Fue natural de Valencia, canónigo de su catedral y doctor en teología, y estaba dotado de genio festivo para la poesía lírica y muy estimables dotes para la dramática, siendo por inclinación muy dado a los trabajos literarios, como de ello dio muestras en la famosa Academia de los Nocturnos, de la ciudad antes citada (480). Escribió 12 comedias, de las cuales es generalmente tenida como la mejor la titulada La enemiga favorable, que acaso fue la última que salió de su pluma. Esta obra está escrita en un estilo generalmente fluido, aunque desigual, y tiene un plan bastante bien combinado y no exento de interés; mas a pesar de esto y de tener trozos llenos de movimiento y de poesía, las extravagancias y resabios de mal gusto de que está sembrada, hacen que algunos, como Mesonero Romanos, la consideren inferior a otras tres que escribió el mismo Tárrega con estos títulos: El prado de Valencia, que es un precioso cuadro de costumbres de la época, La Sangre leal de los montañeses de Navarra y La duquesa constante (481).

De más importancia que el canónigo Tárrega, de quien fue paisano y rival, fue Gaspar de Aguilar, quien por su discreción, ingenio y agudeza mereció el epíteto de el discreto Valenciano. Fue secretario del conde de Sinarcas y después mayordomo de los duques de Gandía; y a consecuencia de un epitalamio que compuso para las bodas de éstos, epitalamio que si fue bien recibido del público, le sirvió para desgraciarse con los duques que lo recibieron con frialdad, se sintió tan apesadumbrado que viose acometido de una fuerte pasión de ánimo que le llevó al sepulcro hacia el año de 1623. Todas las publicaciones que con motivo de fiestas, justas y certámenes poéticos se hicieron en su época, contienen composiciones de este ingenio.

Quedan de Aguilar 12 comedias, de las cuales la mejor es sin duda, la titulada El mercader amante. Esta comedia, en la que se presienten ya las de carácter y se observa rigurosamente la unidad de lugar y en lo posible la de tiempo, presenta una acción bastante regular, y está muy bien escrita, siendo la versificación fácil y armoniosa y teniendo buenas descripciones de costumbres populares.

De las otras comedias de Aguilar las mejores son: La gitana melancólica, que tiene interés dramático y está escrita con gran corrección y galanura, y La venganza honrosa, que está escrita con no menos corrección de estilo (circunstancia que casi siempre reúnen los dramas de este poeta) y es notable por su colorido y entonación vigorosa (482).

Entre los contemporáneos de Lope de Vega, el más célebre de su escuela y el que más competencia le hizo, pudiendo decirse que no reconoció más reputación superior a la suya que la del Fénix de los ingenios, fue D. Guillén de Castro y Belvis, también natural de Valencia, donde nació por el año de 1567, de una familia ilustre. Distinguióse desde muy joven por su amor a las letras y por el provecho con que supo cultivarlas. Su vida debió ser dramática y agitada, a causa de su genio altivo, inquieto y travieso, lo cual le valió muchas veces toda clase de contrariedades. Vivió casi siempre, por esta causa, con estrechez y hasta con verdadera pobreza, a pesar de haber desempeñado comisiones y empleos lucrativos, y de haber disfrutado pensiones de algunos grandes, como el duque de Osuna y el conde-duque de Olivares, que fueron sus amigos y protectores, como antes lo habían sido en el virreinato de Nápoles el conde de Benavente y sus hijos, por los que obtuvo el gobierno de Seyano. Al fin terminó sus días en Madrid el año de 1621, tan pobre, que de limosna le enterraron en el hospital de la Corona de Aragón.

Escribió Castro más de 40 comedias, de las cuales se deducen muy bien, como dice Mesonero Romanos, las exquisitas dotes en ingenio inventivo, intención dramática, vigorosa entonación, inspiración galana y delicado gusto poético, que adornaban al autor; de dichas comedias asegura uno de los biógrafos de nuestro dramático, que fueron celebérrimas dentro y fuera de España, y que lo hubieran sido mucho más aún, si en ellas no ventilase tanto las materias del duelo y las injurias del matrimonio», acusación ciertamente fundada, pues gran parte de las comedias de Castro adolecen de liviandad, así en el argumento como en la expresión; pero en cambio de esto tienen bellezas muy dignas de tenerse en cuenta.

La mejor de estas comedias y a la que principalmente debe Guillén de Castro la fama que alcanzó en el extranjero, Las mocedades del Cid, que fue imitada por Corneille en su famosa tragedia del Cid. La obra de Castro es, bien puede decirse, el primer modelo de la tragedia clásica francesa, la que señaló al gran dramático francés la senda que convenía seguir para crear un teatro nacional, por lo cual tiene, además de la que le da su indisputable mérito, una importancia grande, pues si no existiera tampoco existiría el Cid de Corneille, que de una manera tan eficaz ha influido en las demás obras que tanta gloria y fama han dado a este autor y a la escena francesa. El plan de la obra de Castro es menos sencillo que el del autor francés, pero está mejor dispuesto. Consta de dos partes: en la primera pinta la muerte del conde Lozano y el matrimonio de Jimena, siguiendo en un todo el poema y el romancero del Cid, así en su espíritu como en su entonación, lo cual hace a la obra más popular e interesante en cuanto que se refleja en ella aquel espíritu noble y caballeresco propio de los tiempos a que se refiere, y que era tan del agrado de nuestro pueblo: ayudan a que se obtenga este resultado los caracteres, cuyas pinturas están hechas con gran viveza y bellísimo colorido. Tiene esta

parte, que es la que Corneille refundió o imitó, escenas verdaderamente admirables y llenas de poesía y del espíritu caballeresco. La en que Diego Laynez, padre del Cid, llama a sus hijos para ver cuál de ellos es capaz de lavar la afrenta que le había inferido el conde Lozano, se encuentra en este caso. Para probar el valor de sus hijos se vale Diego del medio de apretarles o morderles fuertemente las manos, y cuando pone en práctica su procedimiento con Rodrigo, éste exclama irritado:

¡Padre, soltad en mal hora;
soltad, padre, en hora mala!
Si no fuéades mi padre,
diérais una bofetada.

«Ya no fuera la primera» le responde el anciano aludiendo a la que le había dado el conde Lozano. En este pasaje, del cual resulta que Rodrigo se encarga de vengar la afrenta hecha a su padre, se ve perfectamente retratado el carácter del Cid tal como la tradición y la historia lo han conservado. También es muy notable en esta parte el artificio de que se vale el rey para que Jimena se case con el Cid; se reduce a darle la falsa noticia de la muerte de éste, de cuyo modo descubre su amor (483).

La segunda parte de la obra de D. Guillen de Castro está destinada a narrar los triunfos de Rodrigo, por lo que la puso el título de Hazañas del Cid, y no tiene el interés que la primera, si bien brillan en ella el espíritu y los sentimientos nacionales: ambas partes juntas forman una verdadera epopeya, si vale decirlo así, muy agradable e interesante para nuestro pueblo, y que ha colocado a gran altura, particularmente fuera de España, el nombre de su autor, a quien no puede menos de mirar con reconocimiento la escena francesa, además de la nuestra que lo ha considerado y considerará siempre como uno de sus hijos predilectos.

A las dotes que ya hemos indicado, reunía Guillén de Castro la de un genio atrevido, por lo cual no es extraño que con singular valentía recorriese todos los géneros dramáticos. En el histórico o heroico tiene, además de Las mocedades, La justicia en la piedad, Pagar en propia moneda, Allá van leyes, La humildad soberbia y El amor constante, que es uno de sus más preciosos dramas: en El conde de Alarcos, El conde de Irlas, El nacimiento de Montesinos y El desengaño dichoso, pone en acción varios romances caballerescos. En el género de capa y espada, tiene comedias tan interesantes como El Narciso en su opinión, que sirvió de modelo a Moreto para su Lindo D. Diego, La fuerza de la costumbre y Los mal casados de Valencia. Las tiene además de costumbres y caracteres muy dramáticos, como El curioso impertinente, sacada de la novela de Cervantes, como el D. Quijote está tomado del famoso libro de este ingenia; La verdad averiguada y engañoso casamiento, El pretender con pobreza, Engañarse engañando y El perfecto caballero, en la cual resaltan sobre manera los amores criminales que tan frecuentes son en los dramas de D. Guillén. Tiene también una muestra del drama mitológico en Progne y Filomena, otras del místico o religioso en El mejor esposo, Las maravillas de Babilonia, El prodigio de los montes y La degollación de San Juan Bautista, y últimamente, una de tragedia heroica en su Dido y Eneas, que viene a ser como una imitación del poema de Virgilio.

Hasta aquí hemos visto los teatros de Castilla y Valencia,

representado el primero por Miguel Sánchez, y el segundo por Francisco Tárrega, Gaspar de Aguilar y Guillén de Castro, siguiendo el camino trazado por el gran Lope de Vega; pero nada hemos dicho de la escena sevillana, que ciertamente no se quedó atrás en la empresa de fundar y sostener el teatro español, como lo acreditan las obras de Mira de Mescua y de Vélez de Guevara, que, bien puede decirse, son los representantes de este movimiento en el teatro de Andalucía.

El Doctor D. Antonio Mira de Mescua o de Amescua, fue muy celebrado en su tiempo como poeta lírico y dramático. Nació en Guadix por el año de 1570 y llegó a ser arcediano de su catedral. Obtuvo la protección del Conde de Lemus que le llevó a su virreinato de Nápoles juntamente con Lupercio Argensola, y después de haber sido capellán de los Reyes de Granada y de Felipe IV, murió en Madrid en el año de 1635, que es el mismo del fallecimiento de Lope de Vega. No se tienen más noticias biográficas del ingenio a que nos referimos, sino que fue muy elogiado por Cervantes, Montalván, Agustín de Rojas y D. Nicolás Antonio.

Mira de Mescua fue uno de los más fieles imitadores de Lope de Vega y se distinguió por su delicadeza y ternura en la pintura de los afectos amorosos, lo cual provenía de las facultades líricas que predominaban en su genio poético: únase a esto el estudio y buen gusto que muestran sus obras, y un ingenio bastante delicado, y se tendrá una idea de las condiciones dramáticas de las obras de este autor, en las cuales suelen encontrarse, al lado de grandes bellezas y de pasajes llenos de pasión, de verdad y de fuerza cómica, extravíos lamentables y trozos llenos del culteranismo. Así en la elección y artificio de los argumentos como en la pintura de los caracteres de las obras de este autor, se conoce la influencia que ya ejercían en el teatro Lope y su escuela. Trató muy bien este autor los asuntos religiosos, pero salpicándolos de episodios amorosos, lo cual dio por resultado una mezcla extraña y chocante.

Las comedias principales de Mira de Mescua, son: La rueda de la fortuna, que sirvió de pauta a Calderón para la que escribió con el título de En esta vida todo es verdad y todo es mentira; Galán, valiente y discreto, que es una de las más preciosas y fue remedada por Alarcón en su Examen de maridos; No hay dicha ni desdicha hasta la muerte, Obligar contra su sangre y la Fénix de Salamanca, en la que parece que está inspirada La dama duende, de Calderón. También son dignas de mencionarse las tituladas: Amor, ingenio y mujer, falsamente atribuida a Calderón; El Conde Alarcos, El palacio confuso, de donde sacó Corneille su Don Sancho de Aragón; El rico avariento, que todavía se ha representado en nuestros tiempos; Lo que puede una sospecha, El galán secreto, El esclavo del demonio, de la que es una refundición la célebre comedia titulada Caer para levantar, escrita por Moreto, Cáncer y Martos Fragoso, y últimamente La tercera de sí misma, en que está fundada Todo es enredos amor, de los Figueroas o de Moreto. Se observa que las obras de Mira de Mescua fueron muy estimadas por los dramáticos de aquellos tiempos cuando así las imitaban o en ellas se inspiraban con tanta frecuencia. Su auto más notable es el titulado La mayor soberbia humana, cuyo argumento es la historia de Nabucodonosor.

Mayor importancia tuvo que Mira de Mescua y más celebrado en su tiempo que él, fue D. Luis Vélez de Guevara, natural de Écija, donde nació

por Enero de 1570. Hizo su carrera literaria en Sevilla y muy joven todavía pasó a Madrid, en donde ejerció la carrera del foro con gran fama debida a su elocuencia y sagacidad, y al gracejo propio de su carácter festivo. Esta cualidad le sirvió para granjearle el favor del rey Felipe IV, quien tomó tanta afición a Guevara que no podía pasar sin él; pues gustaba mucho de su instrucción, chistes y agudezas. Es fama que Guevara fue corrector y aun colaborador de las obras que solía escribir Felipe IV. A instancias del monarca se dedicó nuestro poeta a escribir comedias, y lo hizo con tan buen acierto, que muy luego adquirió una inmensa popularidad y mereció los elogios de los dramáticos sus contemporáneos, entre los cuales uno de los que más le encomiaron, juntamente con Cervantes, Lope de Vega y Montalván, fue Calderón, cuyos tiempos alcanzó Vélez de Guevara, que murió en Madrid a los setenta y cuatro años de edad, habiendo obtenido el favor de los duques de Veragua y del conde de Saldaña, de quien fue secretario, juntamente con el del público que le aplaudió sin tasa.

Escribió Guevara unas cuatrocientas comedias, la mayor parte de ellas denominadas de ruido o de cuerpo o de teatro y tropel, por razón de la amplitud de sus argumentos, del gran número de personajes que en ellas intervienen y del lujo que desplegaba en la escena: los personajes suelen ser históricos y elevados, héroes y santos. La crítica lo ha juzgado de diferentes maneras y casi siempre con parcialidad; pero no es posible hoy pasar por alto las dotes apreciables que revela su teatro, en el que descuellan la originalidad y la invención, juntamente con una entonación adecuada, un interés dramático y calculado efecto, y un gracejo exento casi siempre de extravagancias, como cualidades características.

Sus comedias más conocidas y celebradas son: el drama histórico Más pesa el Rey que la sangre, que tiene por objeto pintar la heroica hazaña de Guzmán el Bueno en Tarifa, y el de la misma clase: Doña Inés de Castro o Reinarse después de morir, bellísima inspiración muy superior a los demás escritos en España sobre el mismo asunto, y tan bellamente sentido y ejecutado, que ha merecido las alabanzas hasta del mismo Lista, que es uno de los críticos que con más dureza ha juzgado a Vélez de Guevara. Y bueno es decir aquí que los dramas históricos de este ingenio revelan casi siempre el vigor, la entonación arrogante y la valentía propias del poeta fácil, audaz e inspirado; véanse en prueba de ello los que acabamos de mencionar y los titulados: La restauración de España o El alba y el sol, que trata del levantamiento de Pelayo en Covadonga; El valor no tiene edad o Sansón de Extremadura, que es la relación de los hechos heroicos de Diego García de Paredes; Los amotinados de Flandes, La conquista de Orán, El Ollero de Ocaña, en que da a conocer la turbulenta historia de Alfonso VIII, La nueva ira de Dios, El Tamorlán de Persia, y otros del mismo género. También son notables, refiriéndonos a otros géneros, la comedia titulada Los hijos de la Barbuda, llena de poesía: el interesante y gracioso drama El diablo está en Cantillana, fundado en una de las aventuras del rey D. Pedro, la preciosa comedia dada a conocer por el Sr. Mesonero Romanos titulada La Luna de la Sierra, que, según opiniones muy autorizadas, sirvió a Rojas de modelo para su celebrado drama. García del Castañar, y La Serrana de la Vera, fundada en una tradición extremeña, y publicada recientemente por D. Vicente Barrantes; no debe echarse en olvido la comedia de Guevara que se titula La Niña de Gómez Arias,

plagiada en gran parte por Calderón. No puede negarse, sin embargo de las indicaciones hechas, que al lado de las buenas cualidades apuntadas y de todos los primores poéticos que entraña el teatro de Vélez de Guevara, se descubren en él defectos que, como los que consisten en el desarreglo y en ciertos disparates que a veces se encuentran, provienen de la misma fecundidad del genio; y que así como en la traza de los caracteres era Guevara acertado, no era muy feliz en los desenlaces de sus dramas, pues el fin de la acción quitaba todo el interés producido por ella en los primeros actos.

El cuadro de los dramáticos de segundo orden contemporáneos de Lope de Vega lo cierra el Doctor Juan Pérez de Montalván, hijo del librero del Rey. Nació en Madrid el año de 1602 y siguió sus estudios en Alcalá de Henares hasta graduarse de doctor de teología, ordenándose de sacerdote a la edad de veintitrés años, y entrando en la congregación de naturales de Madrid. Desempeñó el cargo de notario apostólico de la Inquisición, y fue tal su ardor por el estudio y tanto lo que trabajó, que sus fuerzas se agotaron, siendo atacado de una enfermedad de cabeza que le produjo una enajenación mental, de cuyas resultas falleció al poco tiempo, cuando sólo contaba treinta y seis años de edad, a 25 de Junio de 1638; su muerte fue muy sentida por sus contemporáneos. A pesar de que Montalván era hombre laborioso, de carácter bondadoso, modesto, apacible o inofensivo, y más dado a prodigar elogios a sus contemporáneos que a dirigirles censuras, la crítica apasionada se ensañó con él de una manera inconveniente, dirigiéndole punzantes dardos, a los que por ningún concepto era acreedor. Debió contribuir a esto la amistad que le profesaban los más insignes escritores de su tiempo y la protección con que le distinguieron el Rey y los principales magnates de la corte, lo cual excitó, sin duda, la envidia en muchos y produjo epigramas como este:

El doctor tú te lo pones,
el Montalván no lo tienes;
conque, quitándote el don,
vienes a quedar Juan Pérez.

Pero esta cruzada, a cuyo frente se hallaba Quevedo, no bastó a amenguar la reputación y popularidad de las obras de Montalván, a cuyo mérito no sólo se hizo justicia, sino que hasta llegó a exagerarse (484).

Desde la edad de trece años produjo Montalván muchas obras estimables, así en prosa como en verso (485). Concretándonos a las dramáticas, objeto al presente de nuestro estudio, diremos que en 1632 tenía ya escritas, según él mismo asegura, 37 comedias y 12 autos sacramentales, cuyos números se elevaron después al total de unas 60, y no produjo más por la razón que él mismo aduce, diciendo que antes escribía cuatro o cinco comedias por año para su pasatiempo; pero que viendo que le había hecho pesadumbre lo que era gusto, competencia lo que era divertimento, se había disgustado del ejercicio.

Montalván se distingue principalmente por su fidelidad en seguir las huellas de Lope, de cuyo ingenio es primogénito y heredero, según expresión de Valdivieso: el carácter predominante de su teatro es, pues, el de ser una imitación fiel y la más feliz del de Lope. Carece, sí, de la inventiva portentosa, de la soltura y espontaneidad de éste; pero por esta

misma razón desenvuelve sus planes con mayor regularidad. En muchos de sus dramas se observan los esfuerzos que hace por respetar las unidades y separar el teatro de la senda que había emprendido, siendo, por lo tanto, muy artísticas sus fábulas, pues en general los artificios de las comedias de Montalván son muy ingeniosos y complicados, a la vez que se hallan desenvueltos con suma destreza. Cuida también, por razón de sus conocimientos históricos y de su buen gusto literario, de ajustarse a la verdad histórica en los dramas de este género, poniendo en boca de los personajes ideas y sentimientos propios de la época a que pertenecen. Los caracteres están bien trazados, particularmente los de los galanes que presenta nobles, pundonorosos y simpáticos; en los de las damas parece como que se inclina a la desenvoltura de las de Tirso. En el estilo suele pecar de hinchazón, amaneramiento y amplificación: pero generalmente es sentencioso y epigramático, salpicado de chistes cómicos y lleno de corrección, revelando a veces facilidad, a veces ternura y a veces energía.

Las obras dramáticas de Montalván se publicaron después de su muerte en dos tomos preparados por él, que vieron la luz pública en Alcalá (1639-1641) y se reimprimieron en 1652: contienen ambos 24 piezas. De las 12 contenidas en el primer tomo, la mitad corresponden al género llamado de capa y espada y cuatro al histórico. La más importante y popular de todas ellas es la titulada *Los Amantes de Teruel*, que como es sabido, se funda en una tradición del siglo XIII harto conocida hoy (486) por lo que no es necesario dar aquí su argumento: sólo diremos que los caracteres de los dos protagonistas están pintados con destreza y habilidad. Entre las mejores comedias de este ingenio merecen citarse: la titulada *Cumplir con su obligación*; *La doncella de labor*, que él mismo tenía por «la más ingeniosa y alineada de cuantas había escrito»; *La más constante mujer*, que es una de las más agradables por el carácter a la vez firme y tierno de la protagonista; *No hay vida como la honra*, que disfrutó en su tiempo de gran boga, *La Toquera vizcayna*, *El mariscal de Biron*, *Como padre y como rey*, *Ser prudente y ser sufrido* y *Un castigo en dos venganzas*. Los autos titulados *Polifemo*, *El Escanderbek*, *La gitana de Menfis* y otros, están arreglados al gusto del tiempo, por lo que no carecen de desatinos y exageraciones.

Como hemos dicho, Montalván cierra el cuadro de los poetas dramáticos de segundo orden contemporáneos de Lope de Vega, entre los cuales sólo hemos mencionado aquellos generalmente reconocidos como de mayor importancia. En un período en que tan grande era la afición del pueblo por las representaciones dramáticas, el número de autores era bastante crecido. Así es que, a los nombres citados durante el curso de la presente lección, pueden añadirse otros muchos, casi todos de tercer orden, tales como el Dr. Ramón, los valencianos Ricardo del Turia, D. Carlos Boil, y Miguel Beneito, que ayudaron a dar nombre al teatro de valencia, y otros como el Ldo. Mexía de la Cerda, el Ldo. Juan Grajales, Damián Salustrio del Poyo, Andrés de Claramonte, Gaspar de Ávila, Juan de Quirós (el jurado de Toledo), Hurtado de Velarde, el Ldo. Lucas Justiniano, Gaspar y Cristóbal de Mesa, Sánchez Vidal, Alonso Morales, el Maestro José de Valdivieso, Ortí, Blas de Mesa, Folch de Cardona, Vates, Jáuregui, Salas Barbadillo, Góngora, Alfaro, Huerta, Collado, el Conde de Lemus, Peña,

Vergara, Machado, Silva, Esquerdo, Maluendas, Mógica, Delgado, Benavides, Lafuente, Roa, Villegas, Cabezas, Liñán, D. Alfonso Velázquez de Velasco, el Dr. Felipe Godínez, D. Diego Giménez de Enciso, D. Rodrigo y D. Jacinto de Herrera, D. Alonso del Castillo Solórzano, D. Luis Belmonte Bermúdez, D. Gerónimo de Villaizán, D. Antonio Coello y D. Antonio Hurtado de Mendoza, con otros que fuera ocioso enumerar, y de los cuales prescindimos, porque con lo dicho hasta aquí basta a satisfacer las exigencias de la presente obra.

Lección XLII.

Continuadores y reformadores del teatro de Lope de Vega: Dramáticos de primer orden. -El Maestro Tirso de Molina: su vida. -Sus obras dramáticas. -Sus dotes y cualidades poéticas: bellezas de su teatro. -Los personajes del mismo. -Carácter de la mujer en los dramas de Tirso. -Defectos del mismo. -Observaciones respecto de sus comedias. -Ídem sobre sus dramas profanos. -Ídem acerca de los religiosos. -Nueva faz que presenta el teatro español. -Juan Ruiz de Alarcón: su vida. -Injusticia con que le trataron sus contemporáneos y causas de ella. -Enumeración de sus obras dramáticas. -Carácter predominante en el teatro de Alarcón: su sentido filosófico-moral; bellezas de este género y carácter del poeta. -Otros méritos del teatro de Alarcón. -Clasificación de las obras dramáticas de este poeta. -Indicaciones sobre sus comedias de caracteres y costumbres. -Ídem sobre sus dramas propiamente dichos. -Juicio que a la posteridad ha merecido Alarcón.

Echados por el gran Lope de Vega los fundamentos del genuino teatro nacional, tocaba a otros ingenios la empresa de terminar la obra bajo tan hermosos auspicios comenzada. En vano algunos críticos miraron con desdén o trataron con acritud aquel magnífico movimiento dramático que simboliza el Fénix de los ingenios; en vano el clero arreció su oposición al teatro redoblando los ataques que desde los tiempos de Felipe II le dirigía: el favor del pueblo, cada vez más apasionado por los espectáculos escénicos, y el genio de nuestros primeros dramáticos se sobrepusieron a todo y dieron la victoria al teatro y con ella el timbre más glorioso a la historia literaria de España.

Genios de tan alto mérito como Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Moreto, Rojas y el eminente Calderón, fueron los encargados de llevar a término y perfeccionar la obra de Lope de Vega, del que fueron no sólo continuadores sino también reformadores, puesto que al seguir aquella obra la encauzaron y mejoraron notablemente, dotándola de perfecciones y abriéndole horizontes que apenas si pudo sospechar el Fénix de los ingenios.

El que más de cerca siguió a éste y más le imitó, como que fue uno de sus más adeptos discípulos y a la vez competidor suyo, es el Maestro Tirso de Molina, nombre que adoptó en sus obras para ocultar el suyo verdadero de Fray Gabriel Téllez. Escasísimas son las noticias biográficas que tenemos de este poeta, a pesar de ser uno de los que más honor y gloria dieron a la escena española en el siglo XVII. Supónese que su nacimiento debió tener lugar en Madrid por los años de 1570, es decir, siete u ocho

después de Lope de Vega y no se sabe más de él sino que estudio en Alcalá, que era filósofo, teólogo y poeta, y que el año de 1613 residía en Toledo y era ya religioso de la Merced Calzada, en cuya orden desempeñó los cargos de presentado, maestro en teología, predicador, definidor y cronista, hasta que en 29 de Setiembre de 1645 fue elegido Comendador del convento de Soria, donde parece que falleció el año de 1648 cuando contaba 78 de edad. De lamentar es que no hayan llegado hasta nosotros más noticias acerca de un autor tan afamado y que lugar tan distinguido ocupa hoy en la historia de nuestra literatura dramática (487).

Lo único, pues, que sabemos del Maestro Tirso es lo que nos dicen las obras de diferentes clases que escribió (488). Dejando aparte las que produjo con otros fines que el teatro, consignaremos que, según él mismo dice, escribió 300 comedias en 14 años (489), de las cuales sólo 77 han llegado hasta nosotros.

A poco que se estudien estas obras, la crítica descubre que el maestro Tirso de Molina reunía dotes excelentes para el teatro y muy grandes cualidades como poeta dramático. Lo primero que patentiza el estudio en conjunto de las obras a que nos referimos, es que quien pudo componerlas era igualmente apto para lo cómico y para lo trágico, por cuya razón no le juzgan bien los que sólo le consideran como un gran escritor cómico, siendo así que tiene dramas trágicos, como *El condenado por desconfiado*, que pueden competir con los mejores de su clase, y muchos rasgos dignos de la tragedia en sus principales producciones. Es necesario, por lo tanto, considerar unidos en Tirso ambos elementos (lo cómico y lo trágico) que tienen una gran importancia y son naturales en quien, como este poeta, se distingue por la variedad de su fértil ingenio. Ciertamente que su carácter distintivo lo constituyen, en primer término, la vis cómica que con tanto desenfado campea en sus comedias, y las sales picantes y epigramáticas de que, si supo usar con singular destreza y maestría, abusó bastante; más no por esto hemos de negarle su aptitud para lo trágico.

Se distingue también Tirso por su gran fecundidad, pues exceptuando a Lope, ningún poeta de su tiempo le aventaja en esto, como habrá podido notarse cuando hemos hecho la enumeración de sus obras. La libertad con que manejó la lengua es otra de las primeras cualidades de Téllez: en este punto admira ver que no halle dificultad que no venza, casi siempre por medios tan oportunos como inesperados; no parece sino que es el rey de nuestro idioma, del que dispone a su antojo. No es extraño, por lo tanto, que su expresión sea suelta, graciosa y amena y su estilo gallardo, sabroso sencillo y variado a la vez, que su versificación sea armoniosa y abundante y el diálogo rápido y animadísimo. La facilidad que además campea en sus diálogos, juntamente con la destreza en el manejo de la lengua, abre campo a esas contraposiciones de lo trágico y lo cómico, que tanto interés dan a sus obras. Y a esta animación del diálogo acompaña la riqueza de metros que usa indistintamente, no acomodando éstos, como algunos pretenden, a los diversos sentimientos, sino expresando con igual facilidad lo trágico, valiéndose de las quintillas o el romance, que lo cómico, haciendo uso de la octava o el soneto. Únase a lo dicho magníficas descripciones de costumbres, particularmente villanescas, y se tendrá una idea bastante aproximada de las dotes de las bellezas que en general

caracterizan al teatro del Maestro Tirso de Molina.

Los personajes de los dramas de éste dan motivo con frecuencia para elogiarle y a veces para censurarle, y proporcionan materia muy digna de estudio. Solía Tirso descuidar la pintura de caracteres, cosa que era muy común entre los poetas de su época; pero los tiene de primer orden, como puede verse en *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, *El Condenado por desconfiado*, *Marta la piadosa* y otras obras que produjo su genio; lo cual muestra que a descuido, y no a incapacidad, se debe este defecto. Aunque mostró ser gran conocedor del corazón humano, no es fácil decir bajo qué aspecto consideraba a los hombres y las mujeres, aunque respecto de estas últimas ya sospechamos desde donde las miraría, como más adelante diremos. Lo que sí debe asegurarse desde luego es que los personajes de Tirso son siempre como el público exigía y como convenía a un autor nacional, es decir, verdaderamente españoles, aunque llevasen nombres extranjeros y figurasen como tales: esto constituye una circunstancia que caracteriza y embellece a los personajes de Tirso, los cuales pertenecen con frecuencia a las más altas categorías sociales, o son aldeanos y campesinos recelosos y decididos, de cuya oposición de clase y condiciones resulta un contraste o juego que produce siempre situaciones y efectos muy bellos y divertidos, como lo son también los graciosos, los cuales, a pesar de estar comúnmente personificados en individuos rústicos, casi nunca son groseros, y continuamente producen situaciones y escenas sumamente cómicas, que eran motivo de gran regocijo para el público que las presenciaba y que hacen reír aún al hombre de carácter más serio. En cuanto a los galanes los pinta casi siempre tímidos, irresolutos, débiles y juguete de las damas, a las cuales presenta por punto general resueltas, intrigantes, desenvueltas y fogosas en demasía: en este contraste que resulta del carácter de los hombres y de las mujeres, estriban principalmente las invenciones del poeta que nos ocupa, como veremos cuando tratemos de los argumentos. Mas antes detengámonos algo a considerar el carácter de la mujer tal cual aparece en las comedias de Tirso.

Como hemos indicado, las damas que figuran en el teatro del Maestro Téllez no son, en su mayoría, ni tiernas y apasionadas como las de Lope, ni nobles y dignas, como las de Montalván, sino traviesas, ingeniosas y desenvueltas, desconociendo, por lo general, el sentimiento del honor y la idea de moralidad. Algunos opinan que al presentar Tirso de este modo el carácter de la mujer y las escenas poco decentes y pudorosas a que el mismo se presta, no describía con exactitud la sociedad en que vivía, pues si bien en los reinados de Felipe III y Felipe IV no brillaron por su pureza las costumbres, la verdad es que la altivez de las mujeres de entonces no consentía que éstas fuesen tan descaradas y sistemáticamente livianas como Téllez las presenta. Otros opinan que semejante concepción de la mujer se funda en la realidad, por lo que respecto de este particular, Tirso está en lo exacto. Nosotros creemos que en la pintura que de las mujeres resulta en el teatro de Tirso hay exageración, debida, quizá, a que siendo el poeta eclesiástico miraba el mundo desde aquel sitio en que más se ven y conocen las flaquezas humanas, es decir, a través de la rejilla del confesonario; y juzgando a las mujeres por lo que les oía decir en aquel lugar, las calificaba de una manera harto

desfavorable, llevando al terreno de la poesía lo más deforme y escondido que su posición le hacía ver en el mundo de la realidad y de los pensamientos más mundanales. Sea de ello lo que quiera, repetimos que hay exageración en la pintura poco simpática que Tirso hace, por lo general, de la mujer, la cual es lo principal en las comedias de este poeta, pues ella es la que todo lo dirige y gobierna con su astucia y travesura, mientras que el hombre es sólo su instrumento, lo que no es exacto de ninguna manera (490).

En este sentido con que el Maestro Tirso consideraba a los hombres y a las mujeres, estriban sus fábulas, cuyo enredo se reduce muchas veces a los obstáculos que varias damas oponen a los deseos de la principal, la cual sale vencedora mediante su astucia, resultando de esto que las mujeres traspasan siempre los límites del pudor y de la decencia, que muchas veces llegan a consumarse los matrimonios antes de haberse celebrado, y que los sentimientos más puros y delicados se convierten en un comercio poco edificante.

De la intención y condiciones con que siempre presenta Tirso a los hombres y las mujeres de su teatro, resulta otro defecto de éste, cual es la monotonía de los caracteres y de las fábulas, pues unos y otras son muchas veces semejantes, de lo que proviene también semejanza en la situación en que coloca a sus personajes. Hay particularmente dos clases de fábulas que parece que se complace en reproducir. Véase como las expone Mesonero Romanos: «La primera, dice, es una princesa o encumbrada dama que se enamora perdidamente de un galán, aunque pobre, caballero, y que le lleva a su lado, le hace su secretario, maestre-sala o cosa semejante, y despreciando por él tres o cuatro príncipes que andan en pretensiones de su mano, gusta de vencer con sus favores la timidez natural del caballero, nacida de la desigualdad de sus condiciones, hasta que concluye por entregarle su mano o darle sencillamente una cita nocturna en el jardín. El otro argumento de Tirso de Molina suele consistir en una villana, ya verdadera, ya disfrazada con este ropaje, que persigue denodada e ingeniosamente al falso caballero robador de su honestidad, y a fuerza de intriga, de talento y amor, logra desviarle de otros devaneos y hacerle reconocer su falta casándose con ella». Claro es que en las comedias que estén cortadas por este patrón, los personajes han de parecerse y muchas situaciones tienen que reproducirse, por lo que no es infundado el cargo de monotonía que se hace al teatro de Tirso.

Otro de los cargos, en fin, que se le dirigen, consiste en el desarreglo, irregularidad o inverosimilitud de las fábulas, en lo cual no hizo más que seguir las huellas de su maestro, como puede verse en *D. Gil de las calzas verdes*, *El pretendiente al revés*, *La república al revés*, y otras varias: es también censurable el modo de desatinar que tenía en algunas otras, hasta el punto de dejar atrás a los más desatinados de su época, como sucede en *Escarmientos para el cuerdo*, *La Condesa bandolera*, *Los lagos de San Vicente* y *El mayor desengaño*.

Indicadas las bellezas y los defectos que, en general, descubre la crítica en el teatro de Tirso de Molina, digamos algo en particular de cada uno de los géneros que éste cultivó, que son tres: dramas, tragedias y comedias, siendo estas generalmente de costumbres y en especial de las llamadas de intriga o enredo (de capa y espada), y aquellos históricos,

legendarios, novelescos y religiosos.

A las comedias a que acabamos de referirnos son aplicables en su mayor extensión las observaciones que hemos hecho hablando del teatro de Tirso en general: en ellas es en las que con más viveza manifiesta el poeta su genio y derrama las sales cómicas que en tan alto grado poseía, haciendo a la vez gala del enredo, complicación y muchedumbre de incidentes que tanto caracterizan a su teatro. Como uno de los tipos mejor trazados de estas comedias de enredo, debe citarse la muy popular titulada D. Gilde las calzas verdes, que se distingue, no sólo por lo ingenioso y complicado del enredo, sino también por la belleza y propiedad de sus descripciones cómicas. No menos populares que esta comedia son las tituladas La villana de Vallecas, La gallega Mari-Hernández, El vergonzoso en palacio y Marta la piadosa, que aún se ponen en escena con gran aplauso, y son prototipos de la comedia de enredo y de caracteres de nuestro antiguo teatro, en la que tanto sobresalió el maestro Tirso de Molina (491).

En los dramas históricos y legendarios no se reflejan menos que en la clase de comedias a que antes nos hemos referido, los caracteres que hemos señalado como predominantes en el teatro de Tirso, con más la aptitud de éste para el género trágico. Para que se vea como comprendía Tirso el drama histórico, basta leer el titulado La prudencia en la mujer, que a su mérito literario reúne un hermoso fondo de moral y de enseñanza que así puede aprovechar a los príncipes como los súbditos. La acción del drama comprende la época de la minoría de Fernando IV, rey de Castilla, durante la cual su madre doña María de Molina gobernó el reino y conservó la corona de su hijo contra los embates de sus tíos D. Enrique y D. Juan. Durante el trascurso del drama, en el que tan altas aparecen las cualidades de doña María de Molina, presenta el poeta las diferentes coaliciones y conspiraciones de los príncipes e infantes contra el trono de Fernando IV, coaliciones que vence la reina, ya colmando a unos de mercedes, ya venciendo el amor que la inspira D. Diego López de Haro, Señor de Vizcaya (que desempeña en el drama un interesantísimo papel), por obedecer a sus deberes de reina y de madre, ya frustrando la odiosa tentativa de envenenamiento que contra el rey intenta el infante D. Juan, al fin de todo lo cual consigue, ayudada de las corporaciones populares y del estado llano, vencer a sus enemigos y coronar a su hijo. Los caracteres de los personajes están muy bien trazados y las situaciones perfectamente escogidas, circunstancias que hacen a este drama superior a cuantos se han escrito sobre el mismo asunto.

Otros dramas históricos de menos mérito e importancia que éste, tiene Tirso, tales como La elección por la virtud, El rey D. Pedro en Madrid, Las Quinas de Portugal, los tres dramas titulados Hazañas de los Pizarros, y otros varios. En algunos de ellos hay rasgos dramáticos verdaderamente notables.

De legendarios pueden calificarse, entre otros, El caballero de Gracia y La Condesa bandolera, y entre los novelescos (de argumento inventado) puede citarse como el mejor, El amor y el amistad, que es notable por la alteza moral de su concepción.

Entro las tragedias de Tirso merecen citarse Los amantes de Teruel, La venganza de Tamar y El burlador de Sevilla y convidado de piedra (492).

En esta última obra presentó Tirso en escena por vez primera el tradicional y popular tipo de D. Juan Tenorio, creación feliz de la fantasía española, que ha sido llevada en diversas formas a las literaturas de todos los países, reproduciéndose asimismo en el nuestro bajo variados aspectos. D. Juan Tenorio es el único tipo dramático original que la literatura española ha logrado difundir por el mundo, y en tal sentido, la gloria que cabe al que primeramente lo sacó a la escena, no puede ser mayor. Si otro título no tuviera Tirso para gozar de la fama de que disfruta, bastábale con éste para merecerla cumplidamente.

Ajustando Tirso su inspiración a la tradición popular, presentó la leyenda de D. Juan Tenorio en toda su sombría grandeza, pintando a su héroe corno prototipo del desenfreno y del libertinaje, pero no exento de hermosas cualidades, y entregándole al cabo a la vengadora mano del terrible Convidado de piedra, encargado por la justicia divina de castigar sus desafueros; en lo cual se diferencia la obra de Tirso de la moderna producción de Zorrilla, toda vez que en ésta D. Juan se salva, gracias a la intervención de su adorada Inés (493).

A pesar del desdén con que Ticknor habla de los dramas religiosos de Tirso (cuyas obras estudia con notable ligereza y falta de acierto), fuerza es reconocer que en este género tiene el inspirado poeta que examinamos, una producción de tan extraordinario mérito, que sólo puede compararse con las mejores que en el género religioso compuso Calderón de la Barca. Tal es el grandioso, profundo e inspirado drama, que lleva por título: El condenado por desconfiado, concepción filosófica, teológica y moral a la vez, de gran fuerza dramática e inspiración portentosa. Su asunto se reduce a que un ermitaño, llamado Paulo, desconfía de su salvación y de la justicia de Dios y recibe un aviso del demonio que le dice que su suerte será la de un tal Enrico. Va Paulo a conocer a este hombre, y al ver que es un bandolero lleno de vicios, se persuade de que se verá condenado y se lanza desesperado por la senda del crimen. Pero el resultado no es el que se imaginaba, pues Enrico, que había sido condenado a muerte, se arrepiente y se salva, mientras que él se condena en castigo de su desconfianza. Como puede observarse, este drama es una profunda y original concepción religiosa, una parábola creada para hacer inteligible al pueblo el dogma de la gracia. En él ostenta Tirso un gran conocimiento de la moralidad de las acciones, y al exponer un pensamiento transcendental, luce todas las buenas dotes que oportunamente le hemos reconocido, pintando con maestría los caracteres y desarrollando situaciones de grande efecto; por lo que no se explica el silencio que respecto de él guardan el mencionado Ticknor y el mismo Sr. Gil de Zárate (494). Los demás dramas religiosos y devotos de Tirso no tienen esta importancia (495).

Con lo expuesto basta para dar una idea del teatro del Maestro Tirso de Molina, continuador y reformador del teatro de Lope de Vega y uno de los dramáticos de primer orden de la época más floreciente de la escena española, al cual no se ha hecho siempre la justicia que merece y a que le dan derecho sus grandes dotes poéticas y las magníficas creaciones con que ha enriquecido nuestro teatro (496).

Prepara Tirso la evolución que en éste se empieza a realizar y que da por resultado el período calderoniano, a que en la lección precedente

hemos aludido. Del período espontáneo, que particularmente personifican Lope de Vega y Tirso de Molina, el teatro nacional pasa al período reflexivo, con lo que adquiere mayor discreción y toma una tendencia filosófico-moral, ya iniciada en algunas de las obras de Tirso, que revela un más alto y profundo sentido.

En esta como revolución en que la escena gana tanto, sobre todo por lo que toca a la creación de verdaderos caracteres dramáticos y a la concepción de fábulas morales o filosóficas, juega un papel importantísimo D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Nació en Méjico, aunque algunos suponen que en Tasco, donde permaneció bastantes años su padre como empleado de la real hacienda. En 1593 fue enviado por éste a la citada ciudad de Méjico, en cuya Universidad cursó gramática y cánones, hasta ponerse en aptitud de tomar el grado de bachiller. Con objeto de completar sus estudios en Salamanca, embarcose para la Península, a donde arribó a principios de Mayo del año 1600: por el mes de Junio se hallaba ya en Salamanca, en cuya célebre Universidad tomó el grado de bachiller en cánones a 25 de Octubre de dicho año. En el de 1606 pasó a Sevilla, en donde estuvo ejerciendo por espacio de tres años la profesión de abogado y se aficionó a las musas, atraído por el gran movimiento literario de que por entonces era centro aquella población floreciente, y quizá también por la amistad que hizo con Cervantes y otros ingenios. En 1608 se embarcó para su patria y en la Universidad de Méjico se graduó de licenciado en leyes a 21 de Febrero del siguiente año: la actividad científica y literaria desplegada por entonces en aquella ciudad, sirvióle de estímulo para engrandecer su ingenio, si bien éste no le valió para obtener las cátedras a que hizo oposición en diferentes ocasiones. Estos reveses y otros que sufrió, y que sin duda no creyó compensados con los triunfos que alcanzara en el foro, decidieronle a venir a pretender a España, a donde llegó nuevamente por Octubre de 1611. Entró en la servidumbre del marqués de Salinas, y tropezando con algunas dificultades en las pretensiones que abrigaba, se resolvió a dar comedias a los teatros de Madrid, lo que consiguió por el año de 1613, granjeándose con ello la amistad y protección de algunos grandes, entre ellos el rey, que en Julio de 1626 le nombró relator de Indias, cargo que disfrutó hasta 4 de Agosto de 1639 en que dejó de existir: su muerte no fue sentida, ni mereció una corona poética como la de otros escritores contemporáneos suyos de menor mérito o importancia. No fue casado, ni eclesiástico (497).

¿A qué causas debe achacarse tan extraña indiferencia? En nuestro sentir, la primera a que hay que atribuir esta injusticia es que el teatro de Alarcón no era ni podía ser entonces popular, merced a la profunda innovación que entrañaba y de que más adelante hablaremos; y la segunda, que este autor no fue tan fecundo como el gusto del pueblo exigía. Se cree también que el favor de que gozó en la corte hubo de suscitarle la envidia de otros poetas que se tenían en más que él, lo que juntamente con la deformidad de su cuerpo, que era pequeñuelo y jorobado de pecho y espalda, le hizo ser el blanco de las sátiras y diatribas de sus contemporáneos, de los cuales era, en opinión de muchos, muy odiado y encarnizadamente perseguido. Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Tirso de Molina y el mismo Montalván, que tan amigo de elogiar era y tan molestado había sido a su vez por el veneno de la sátira, le dirigieron epigramas, algunos de ellos

sangrientos. Mas si se tiene en cuenta el carácter de algunos de estos escritores y se recuerdan los vejámenes literarios que tenían lugar en las academias contra los socios que llegaban tarde o no acudían a la cita, y se sabe que esto le sucedió a nuestro Alarcón en una en que le esperaban varios amigos, se explicará más satisfactoriamente el fundamento del acto de hostilidad colectiva que se revela en la colección de décimas en que tan cruelmente se le satiriza, y vendremos a parar en que no hubo contra él el odio y la inquina tan grandes que algunos suponen. Esto no obstante, sus contemporáneos fueron injustos con él, pues aparte de que no le apreciaron todo lo que se merecía, acusáronle varias veces de plagiarlo, a él cuyas mejores comedias fueron achacadas a otros y hasta se imprimieron con nombre ajeno: en tal caso se encuentran las tituladas El Tejedor de Segovia, La verdad sospechosa, El examen de maridos y otras.

El número de las obras dramáticas de Alarcón no es crecido, pues ya hemos dicho que este ingenio no se distinguió por la fecundidad. A 26 ascienden las que hoy se conocen por suyas: de ellas ocho las dio él mismo a la estampa en 1628 con el título de Parte primera de las comedias de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, relator del Real Consejo de las Indias por Su Majestad, y son las siguientes: Los favores del mundo, La industria y la suerte, Las paredes oyen, El semejante a sí mismo, La cueva de Salamanca, Mudarse por mejorarse, Todo es ventura y El desdichado en fingir. En 1634 salió la parte segunda, con estas doce: Los empeños de un engaño, El dueño de las estrellas, La amistad castigada, La Manganilla de Melilla, Ganar amigos, La verdad sospechosa, El Anticristo, El Tejedor de Segovia (1.^a y 2.^a parte), Los pechos privilegiados, La prueba de las promesas, La crueldad por el honor y El examen de maridos. Las restantes se han impreso sueltas en diferentes ocasiones, y se titulan: La culpa busca la pena y el agravio la venganza, No hay mal que por bien no venga, Quién engaña más a quién, Quien mal anda en mal acaba y Siempre ayuda la verdad. Colaboró además en la titulada Hazañas del Marqués de Cañete, escrita por nueve ingenios, quizá representando las nueve musas. Finalmente, algunas de las citadas no está en claro que sean suyas, otras han sido achacadas a diferentes autores, y otras figuran con distintos títulos: de modo que las impresas por él en las partes primera y segunda (que son veinte no incluyendo la primera parte del Tejedor de Segovia, que no es suya) son las más seguras (498).

Dicho esto, tócanos tratar del carácter predominantemente distintivo del teatro de Alarcón, de las cualidades que distinguen a este ingenio como poeta dramático.

Sobresale entre todas el sentido filosófico que desde luego se advierte en sus producciones, el pensamiento que con tanta gallardía realiza de dar al teatro un fin didáctico-moral. Entendiendo que la escena no debe reducirse a un lugar de mero divertimento, sino que puede además servir de útil enseñanza (doctrina aceptable, siempre que a lo trascendente no se subordine lo estético) pone todo su empeño en hacer que el vicio sea aborrecido y la virtud amada, por lo cual sus comedias, en general, tienen por fin reprender los vicios y ensalzar las virtudes, propias, no sólo de la sociedad en que vivía, sino de la especie humana: también trató de aquilatar los sentimientos caballerescos de la época, pintando tipos perfectos en este sentido, que son dechados de

caballerosidad, nobleza y dignidad moral. Así es que el teatro de Alarcón se distingue por la profundidad y belleza de los pensamientos que atesora y de los sentimientos que expresa, por lo que con razón se ha dicho que «si las obras de un autor pueden presentarse como el retrato de su alma, sin duda la de Alarcón debió ser bellísima» (499). Otro escritor, abundando en las mismas ideas, ha dejado dicho, que «si hubiera de juzgarse del corazón y carácter de los autores por sus obras, y si es verdad que su fisonomía moral se halla en sus escritos, deberíamos creer que Ruiz de Alarcón fue un hombre digno del mayor aprecio por sus nobles prendas y por la generosidad de su alma» (500). «La colección de sus comedias, dice el Sr. Hartzzenbusch, forma un tratado de filosofía práctica, donde se hallan reunidos todos los documentos necesarios para saberse gobernar en el mundo y adquirir el amor y la consideración de las gentes: allí se muestra lo que debe hacerse y evitarse para ser hombre de bien y de sabiduría». (501) Los vicios que, como el apetito ciego, el interés personal, la ingratitud y la mentira, hacen al hombre odioso, frustran sus deseos y acarrear su ruina, están magistralmente expuestos y reprendidos por Alarcón en sus comedias Mudarse por mejorarse, La prueba de las promesas, Las paredes oyen, Los empeños de un engaño y La verdad sospechosa, particularmente en esta última, en la que mostrándose campeón de la verdad, manifiesta que quien falta a ella llega a hacerla sospechosa en sus labios. En la titulada Ganar amigos, pintando las grandezas y bondades del honor y el bello heroísmo de la amistad, induce gallardamente al ejercicio de las grandes virtudes, tema que también desenvuelve en Los pechos privilegiados, en El dueño de las estrellas y en El examen de maridos, una de sus mejores comedias de intriga y en la que con mano diestra describe los encantos y ventajas de la amistad verdadera. En Quien mal anda mal acaba, pone de manifiesto las fatales consecuencias del vicio, y de relieve lo pasajero e inseguro de los triunfos del mal y lo seguros y duraderos que son los del bien. Aunque pudiéramos multiplicar esta clase de indicaciones con las citas de otras comedias de Alarcón, creemos que basta lo dicho para que se comprenda todo el sentido y alcance del sistema doctrinal que nuestro poeta se propuso llevar a la escena; lo hasta aquí expuesto sobra para que nadie dude de que el carácter predominantemente distintivo del teatro de Alarcón estriba en el sentido filosófico-moral de que, hasta él, carecía el teatro español.

Este sentido didáctico, este espíritu moral y filosófico es causa de que Alarcón dé tanta importancia a la pintura de los caracteres. Él es, sino el creador, el perfeccionador en España de la comedia de caracteres que ya otros habían cultivado, sobre todo Lope y Tirso; pero lo que hizo Alarcón fue dar al teatro el sentido moral y didáctico a que antes nos hemos referido, y hacer que prevaleciera el elemento psicológico y moral sobre el dramático y novelesco. En efecto, Alarcón, fijando más su atención en los aspectos varios, característicos de la naturaleza humana, que en la trama de los hechos, aspiró ante todo a retratar estos aspectos con la intención moral y didáctica que dejamos indicada. Acertadísimo en este género de pinturas, sacó a la escena tipos perfectos y acabados que sirvieron de modelo a sus contemporáneos, tanto españoles como extranjeros. Por este sentido filosófico de sus obras y por esta tendencia a dibujar ante todo la humana naturaleza, no sólo en sus exteriores hechos

sino en las íntimas profundidades de su carácter, merece ser tenido Alarcón como uno de los precursores del ilustre autor de *La Vida es sueño*, a la vez que como uno de los poetas que más enaltecen la escena española.

Como consecuencia de este carácter se descubre otro en las comedias de Alarcón, consistente en la originalidad, en esa novedad que Montalván celebraba cuando decía que «las dispone (las comedias) con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprender; originalidad de que también hace gala en las pinturas, feliz y magistralmente hechas, y en los caracteres de los protagonistas, que nunca se parecen entre sí y que siempre están desenvueltos con una maestría que ha sido envidiada por el mismo Molière. Únase a lo dicho la brevedad en los diálogos; el cuidado que pone en no repetirse; una manera singular y rápida en cortar los actos; felices, diestros y graciosísimos contrastes; y un estilo igual, una versificación esmerada y un lenguaje correcto, exento casi siempre de los vicios del culteranismo, lo que revela desde luego en excelente buen gusto (todo lo cual se deduce de la simple lectura de las comedias de Alarcón), y se tendrá una idea de las buenas cualidades, de las bellezas poéticas del teatro de este ingenio.

Respecto a sus defectos son escasos y de poca importancia. Se reducen a que las damas suelen pecar de poco tiernas, prosaicas y egoístas, de fríos y discreteadores los galanes y de vulgares y livianos los graciosos.

Tales son las bellezas y los defectos del teatro de Alarcón. El examen particular de los géneros dramáticos que cultivó este ingenio, y de algunos de los dramas que salieron de su pluma, nos servirá para conocer unas y otros más clara y distintamente.

Desde luego advertiremos que las obras de Alarcón se dividen en comedias, dramas y tragedias: en las unas aparece ya tal cual es, con su fisonomía propia, la verdadera comedia de caracteres, que tanta celebridad e importancia ha dado a nuestro teatro, y se observan todos los matices de las de costumbres e intriga (de capa y espada) de que con ocasión de otros autores hemos tratado; en los segundos suele predominar el elemento trágico mezclándose con los sentimientos caballerescos propios de nuestro pueblo: se dividen a su vez en históricos, legendarios y religiosos; en cuanto a las tragedias, sólo dos de las obras de Alarcón merecen este nombre.

De las comedias de caracteres las que más fama han dado a Alarcón son las tituladas *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, que muy bien pueden sufrir la comparación con las de Terencio, a quien se parece mucho nuestro poeta. La primera ha dado a éste más renombre que la otra, porque traducida e imitada por Corneille en su celebrado *Menteur*, ha extendido la fama de Alarcón por toda Europa, pues sabido es que sin *Le Menteur* del cómico francés, Molière no hubiera escrito comedias, según confesión propia: Corneille, que achacó a Lope de Vega *La verdad sospechosa*, declara que porque esta comedia fuera suya hubiera dado dos de las mejores que ha escrito (502). Su argumento está reducido a lo siguiente: D. García, mozo de grandes prendas, pero afeadas por el vicio de mentir, vuelve a la corte acompañado de su ayo, después de haber terminado su carrera en Salamanca. El ayo informa a D. Beltrán, padre de D. García, de la aplicación y buenas prendas de éste, oscurecidas, sin embargo, por el vicio antes apuntado,

con lo que D. Beltrán se aflige y reprende a su hijo, el cual al siguiente día de llegar a Madrid se enamora de una hermosa dama a la que dice que es indiano y que hace un año que se halla en la corte. Poco después encuentra a un amigo y camarada que está enamorado de la misma belleza y que estaba celoso porque creía que la noche anterior otro amante la había dado una gran fiesta en el río; y D. García que ignora la pasión de su amigo, por el gusto de ser admirado, supone que él fue el que dio la función. Habla después el embustero con su padre, quien le propone casarse con una dama adornada de las mejores cualidades. Era ésta la misma de quien D. García estaba prendado; pero como no sabía su verdadero nombre, con el fin de librarse de la boda que le proponía su padre, se finge casado en Salamanca para salvar el honor de una joven con quien tenía relaciones, conducta que aplaude D. Beltrán, el cual deshace el contrato. De estos tres enredos y otros nacidos naturalmente del asunto, resulta que el embustero don García tiene que reñir con su amigo, queda afrentado ante todos, pierde la mano de la mujer que amaba y se ve forzado a casarse con otra que no quería.

Tal es la fábula de esta admirable comedia, cuyo fin moral es harto manifiesto: mostrar que el embustero se cubre de oprobio a los ojos del mundo y viene casi siempre a ser víctima de sus propios embustes o enredos. Como el vicio que censura es uno de los más propios de la comedia, resulta una pieza de carácter de subido mérito. Si éste es grande por lo que respecta al fondo, no lo es menor en lo tocante a la forma. La combinación de la fábula no puede ser más artificiosa y feliz. El carácter del embustero está magistralmente trazado, de tal modo que D. García aparece como la personificación más propia del vicio de mentir: aparte de esta mancha, es un tipo hermoso de valor, rectitud y caballerosidad. El carácter de D. Beltrán no es menos bello, sobre todo bajo el aspecto moral. El de la dama es poco simpático y nada dramático, pues no ama por verdadera inclinación, sino por casualidad. El desenlace de la fábula es lógico, moral y verdaderamente artístico: la mentira da su fruto y el vicio es castigado. En cuanto al lenguaje, reúne esta preciosa comedia las buenas dotes que hemos apuntado al hablar de las bellezas del teatro de Alarcón en general.

No es menos bella la comedia *Las paredes oyen*, en la que el poeta se propuso como fin moral afirmar la superioridad de la hermosura del alma sobre la del cuerpo -tesis que tiene visos de defensa personal del autor mismo-, así como probar que el maldiciente es odioso en la sociedad y digno de estima el tolerante y comedido. Hay en esta bella y popular comedia situaciones muy difíciles y con mucho tino conducidas, y su plan está bien trazado y desenvuelto con natural artificio y conexión: la pintura de los caracteres es también bella, resaltando entre ellos el de D. Juan, personificación del amor rendido, delicado y bondadoso, y en el cual acaso se retrató el autor.

Sería tarea impropia del carácter de este libro el hacer una reseña de las bellezas que encierran estas y otras comedias de Alarcón. En la titulada *Examen de maridos* o *Antes que te cases mira lo que haces*, una de las mejores que tiene este poeta en el género de las de intriga y que ha sido atribuida a Lope, presenta Alarcón el más noble ejemplar que puede darse de la amistad. También merecen citarse como de las mejores las comedias tituladas: *Mudarse por mejorarse*, que es de costumbres y

carácter; D. Domingo de D. Blas o No hay mal que por bien no venga, que es una de las más lindas que tiene, por la originalidad del tipo que presenta, que a la vez es dechado de valor, lealtad y abnegación; Los empeños de un engaño, que pertenece a la clase de las de enredo; El desdichado en fingir, La Cueva de Salamanca, La industria y la suerte y El semejante a sí mismo, que fueron de las primeras que escribió Alarcón.

Viniendo ahora a los dramas propiamente dichos, fijarémonos en el titulado Ganar amigos o Lo que mucho vale mucho cuesta, que es tenido como el mejor de los que escribió este poeta: algunos le dan el calificativo de heroico, sin duda por los sentimientos que predominan en sus caracteres y porque jugando en él personajes y hechos históricos, falta bastante a la verdad histórica. El objeto de este drama se reduce a exponer las grandes ventajas del bien obrar, y a pintar los más bellos sentimientos de honor, amistad y gratitud. He aquí el argumento tal como lo expone el Sr. Lista: el marqués D. Fadrique, que era valido de D. Pedro el Cruel, perdona y salva a D. Fernando de Godoy, que había muerto a su hermano en un desafío; impide la muerte que el Rey quería dar a D. Pedro de Luna por haber violado el decoro de su palacio: gana a D. Diego de Padilla, prometiéndole no volver a hablar a su hermana Flor, causa de la muerte de su hermano y haciendo que el Rey le favorezca. Viose después calumniado y preso por un delito cuyo verdadero perpetrador era D. Diego; y tanto éste como los otros dos favorecidos por el marqués, se presentan a padecer por él: Padilla como verdadero delincuente, Godoy como autor de la muerte del hermano del marqués que la envidia achacó a éste cuando le vio caído, y Luna ofreciéndose a sacarle de la prisión y a quedarse en ella. El Rey, que escuchaba escondido la generosa lucha de los cuatro, perdona a los delincuentes y vuelve a su gracia al marqués.

No pueden exponerse más dramática y notablemente los resultados que trae consigo el hacer bien ni es fácil presentar ejemplo más acabado y bello de lo que pueden y valen los sentimientos del honor, del agradecimiento y de la amistad, que el que nos ofrece Alarcón en el drama que nos ocupa, en el que la caballeridad y la lealtad campean bizarramente a una gran altura, y los caracteres nobles y levantados constituyen su principal mérito. No carece de esta cualidad la acción, que a pesar de su complejidad, del tiempo que dura, de las frecuentes mutaciones de la escena y de lo enredado del nudo, es clara, fácil y ordenada, yendo al desenlace de una manera natural y sencilla. Los caracteres están bien delineados y respiran en sus acciones y en su lenguaje los sentimientos caballerescos de la época. En cuanto al lenguaje, es tan selecto, que Lista dice que Ganar amigos es quizá la comedia mejor escrita y dialogada de Alarcón, a quien generalmente se admira por la pureza, propiedad y corrección de la frase y por la tersura, facilidad y sonoridad de la versificación.

En otros dramas que pudieran citarse, luce Alarcón las disposiciones que tenía para lo trágico, ofreciendo a la vez nuevo motivo para que admiremos el sistema doctrinal que se propuso llevar al teatro. En este concepto, no debe olvidarse el titulado Los pechos privilegiados, que según la autorizada opinión de Lista, es el en que Ruiz de Alarcón desplegó más conocimientos morales y políticos, y abunda en excelentes principios expresados con toda la dignidad de la tragedia: ofrece un

ejemplo bello de vasallos dignos y de honrados favoritos este drama calificado por algunos de heroico. Merecen también citarse los titulados La crueldad por el honor y El dueño de las estrellas, únicos de los que escribió Alarcón que merecen el nombre de tragedias.

Legendario como el tan conocido con el título de El Tejedor de Segovia, es el drama de primer orden titulado La prueba de las promesas, sacado de El Conde Lucanor, de D. Juan Manuel; e histórico es el de Los favores del mundo, también de notable mérito. Al género religioso pertenece El Anticristo, que es una especie de drama trágico-religioso que recuerda más de una vez el Mahoma, de Voltaire. De carácter fantástico es el titulado: Quien mal anda en mal acaba.

Tal es, en suma, el teatro de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza: como ha podido observarse se distingue mucho del de Lope de Vega, sobre todo en el nuevo rumbo que toma, en el sentido didáctico-moral que lleva a la escena, en el espíritu filosófico en que está inspirado y en la gran importancia que da a la pintura de los caracteres, que perfeccionó, siguiendo el camino iniciado por Lope, y sobre todo por Tirso de Molina. Esta novedad es de suyo sobradamente meritoria para que Alarcón ocupe en la historia de nuestro teatro el lugar tan distinguido que hoy se le asigna y al cual es acreedor también por lo peregrino de sus concepciones, la buena traza de sus argumentos y la gallardía con que supo desenvolverlos. Si, ora porque no entendieran bien el alcance de la innovación que llevó a la escena, o porque su figura se prestase al ridículo, o bien porque la envidia le suscitase émulo, sus contemporáneos fueron injustos con él y le maltrataron despiadadamente, la posteridad, libre de móviles mezquinos, le ha hecho justicia colocando su nombre entre los dramáticos de primer orden de nuestro antiguo teatro nacional. Corneille, Molière, Voltaire, Philarete Chasles, Puibusque, Schack y Ticknor en el extranjero, y García Suelto, Gil de Zárate, Lista, Mesonero Romanos, Ochoa, Hartzenbusch, Núñez de Arenas, Fernández-Guerra y otros en España, han afirmado que Alarcón es uno de nuestros poetas dramáticos de mayor mérito o ingenio; juicio con el que estamos de todo punto conformes.

Lección XLIII.

Siguen los dramáticos continuadores y reformadores de Lope de Vega. -Rojas: su vida; sus obras dramáticas. -Juicios que ha merecido a sus contemporáneos y a la crítica. -Opinión del barón de Schack acerca de Rojas. -Condiciones generales y cualidades características del teatro de este poeta y aspectos bajo los cuales debe estudiarse. -Clasificación de las obras dramáticas de Rojas. -Indicaciones acerca de las comedias. -Ídem acerca de los dramas y tragedias. -Moreto: su vida; obras que escribió. -Cualidades distintivas de su teatro. -Acusación de plagio que se dirige a Moreto y razón en que este defecto se funda. -Otros defectos del teatro de este poeta. -Clasificación de sus obras. -Observaciones sobre los dramas. -Ídem acerca de las comedias en sus diversos géneros. -Ídem respecto de otras producciones de carácter dramático del mismo ingenio.

Otro de los continuadores de Lope y en cierto modo precursor de Calderón, es D. Francisco de Rojas y Zorrilla, a quien la crítica moderna

ha colocado entre los seis autores de primer orden que honran nuestra escena de los siglos XVI y XVII.

Su patria no fue Madrid, como Montalván dejó dicho, ni San Esteban de Gormaz, como Huerta asegurara, sino Toledo, en donde nació a 4 de Octubre de 1607 (503). Las noticias que acerca de su vida existen son tan escasas, que sólo por conjeturas y deducciones puede decirse algo acerca del modo como se formó y pasó su existencia: no es esta, por desgracia, la vez primera que lamentamos olvido e incuria semejantes. Presúmese que Rojas cursó su carrera literaria en las Universidades de Toledo y Salamanca, y es cosa fuera de duda que a la edad de veinticinco años era ya conocido y celebrado como autor dramático, pues en el Para-todos de Montalván, impreso en 1632, se le menciona como poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las comedias que tiene escritas: en la Fama póstuma de Lope, que el mismo Montalván publicó en 1636, existe un soneto de Rojas (504).

Rojas publicó dos tomos o Partes de sus comedias: la primera, que vio la luz en 1640, contiene 12 piezas, y la segunda, que apareció en 1645, comprende 11. Además se han publicado varias sueltas con su nombre hasta componer con las anteriores un repertorio de 80; entre ellas 15 o 20 autos sacramentales; pero no todas las que llevan su nombre son suyas (505); en realidad el teatro de este autor no pasa de unas 40 o 50 comedias, sin contar las que siguiendo la costumbre de la época, escribió en compañía de uno o más ingenios (506) siendo de advertir que de dichas piezas sólo unas 10 o 12 han sido hasta hace poco bien conocidas.

Figurando Rojas bastante, como figuraba, en la poética corte de Felipe IV, se induce que sus contemporáneos lo debían tener en alguna estima, máxime cuando no faltan indicios para creer que sus producciones eran, salvas algunas excepciones, bien acogidas por el público. Ni los críticos de fines del pasado siglo, ni los del principio del presente, han hecho la justicia debida al teatro de Rojas, si bien hay que agradecerles, particularmente a los últimos, los primeros y más razonados e imparciales estudios, que acerca de él se han hecho: consúltense, en prueba de ello, los trabajos literarios de Martínez de la Rosa, Durán, Lista, García Suelto, Gil de Zárate, Ochoa, Hartzenbusch, Mesonero y Fernández-Guerra (D. Luis). Ya a principios del siglo XVIII, cuando la crítica de la escuela francesa estaba más en boga, merced a los trabajos de Luzán, Montiano y Nasarre, se abrió paso en nuestra escena con un éxito brillante una de las producciones de Rojas, el famoso drama: García del Castañar; y antes se habían traducido e imitado en el extranjero algunos otros: Th. Corneille tradujo la comedia titulada Entre bobos anda el juego; Scarron, la de Donde hay agravios no hay celos; Rotrou imitó la titulada No hay ser padre siendo rey, y Lesage redujo a novela la de Casarse por vengarse, como puede verse en su famoso Gil Blas de Santillana. Todo esto indica que el teatro de Rojas tiene verdadera importancia, y que si antes no se le ha hecho completa justicia por parte de nuestros críticos, débese a que no ha sido bastante conocido, hasta hace poco tiempo.

Entre los juicios que la moderna crítica ha emitido acerca del teatro de Rojas, el que mejor nos parece para dar a conocer a este poeta, es el del erudito alemán Adolfo Federico de Schack, que en su Historia de la literatura y del arte dramático en España, tantas veces citada por

nosotros, dice: «La naturaleza dotó a Rojas de las más raras cualidades: imaginación poderosa, fantasía creadora, locución fogosa y elevada, pintura viva de afectos en lo trágico y gran agudeza e ingenio en lo cómico. Con tales dotes compuso obras maestras, que pueden figurar al lado de las más notables de Calderón; pero le faltaba para sostenerse a esta altura el buen juicio y el gusto artístico razonado que han de auxiliar al genio para que no decaiga. Con esas grandes cualidades tenía nuestro poeta cierta afición a lo raro y exagerado que se observa, ya en el caprichoso arreglo de sus piezas, ya en las extravagancias de sus detalles. Cuando se abandona a esta propensión engendra verdaderos monstruos, dignos de una imaginación calenturienta, inventando los más locos caprichos y ofreciendo caracteres tan repugnantes como poco naturales. Por lo que hace al estilo, muchas de sus obras son en alto grado gongoristas». Y más adelante añade: «Por dicha no son muchas las piezas de Rojas que ofenden por lo desarreglado del plan y la afectación del lenguaje, y poseemos en cambio un número considerable de ellas que podemos admirar con placer, las cuales, si bien no exentas del todo de crítica, se distinguen por su ingeniosa composición y la maestría de sus detalles, hasta el punto de merecer que se las cuente entre las más preciosas joyas del teatro español. Verdad es que aun en estas mismas piezas se nota la inclinación del poeta a lo raro y lo maravilloso, a veces hasta el exceso, y que su lenguaje no carece de ciertas manchas; pero no debemos pararnos en pequeñeces y negarle el genio. Merece particular atención, como antes hemos dicho, que Rojas, al paso que incurre alguna que otra vez en exageradas metáforas, brilla en alto grado, y como pocos poetas españoles, por la naturalidad de su estilo..».

Del juicio que acabamos de transcribir y del estudio atento de las obras dramáticas de Rojas, se deduce en primer lugar que para poder apreciar debidamente a este poeta es menester considerarlo bajo dos aspectos distintos: como poeta trágico, y como poeta cómico, puesto que tiene obras en que aparece entusiasta, vehemente y pinta el choque de las pasiones con gran fuerza de colorido, mientras que en otras dibuja con maestría caracteres cómicos y pone en ridículo las humanas debilidades. Esta variedad de aspectos se da constantemente y en todos sentidos en nuestro poeta: sus planes son, ora ordenados y regulares, ora desarreglados y monstruosos: severos unas veces y ridículos otras. La misma dualidad se observa, y quizá aquí más determinadamente, por lo que respecta al estilo y al lenguaje: si con razón es tenido como uno de los grandes maestros de la lengua (507) por la pureza de su locución, por lo cómico y vigoroso de su frase, por sus expresiones castizas y propias, y por su versificación dulce, fácil y sonora, no puede, por otra parte, negarse que muchas veces afea todas estas galas con la mancha de culteranismo, si bien éste se diferencia del introducido por Góngora en la poesía lírica, en que es más retumbante y pomposo, de más brillante colorido, y menos afectado, extravagante y oscuro en las palabras e ideas. Si a este dualismo que constantemente se muestra en el teatro de Rojas, y a su género particular de culteranismo que acabamos de indicar, se añade un gran ingenio, un profundo conocimiento de la sociedad, una propensión bien determinada a retratar y ridiculizar los vicios dominantes, una filosofía nada vulgar y una gran destreza y donaire en trazar caracteres

verdaderamente cómicos, en pintar escenas graciosas y animadas y en hacer buenos diálogos, y a todo ello se agrega lo que resalta de las indicaciones hechas antes, -ciertamente que se tendrá una idea bastante aproximada de las cualidades dramáticas de Rojas, acerca del cual dice Mesonero Romanos que «sin la malignidad picaresca de Tirso, es punzante, incisivo y cáustico; sin la afectada hipérbole de Calderón, es tierno y apasionado; discreto y agudo como Moreto; más estudioso y detenido en sus planes que Lope, y a veces tan filosófico en la forma y correcto en la frase como Ruiz de Alarcón» (508).

Las obras dramáticas de Rojas, se dividen primera y principalmente, como las de los demás autores hasta aquí estudiados, en comedias, tragedias y dramas propiamente dichos: presentan las primeras todos los caracteres peculiares a las de caracteres, de costumbres y de intriga y enredo, y se dan en las tragedias y dramas los elementos y variedades que ya conocemos.

Entre bobos anda el juego es una de sus mejores comedias. Pertenece a la clase de las de caracteres y es notable por la bellísima pintura que en ella hace el poeta de D. Lucas del Cigarral, personaje grotesco y eminentemente cómico que no puede conseguir casarse con una dama, a pesar de los medios que tanto él como su familia ponen en juego. No es menos bella la de la misma clase titulada Lo que son mujeres, en la cual el donaire y gracejo campean a la par que la rapidez, la fuerza cómica y la sal ática del diálogo. En la que lleva el título de Obligados y ofendidos hay una pintura llena de verdad y chiste, hecha por un gorrón, de su amo, estudiante en Salamanca; y en la de No hay amigo para amigo, presenta con mucha propiedad y no menos gracia el carácter eminentemente cómico del cobarde filósofo. Últimamente, la titulada Donde hay agravios no hay celos y amo criado, es una comedia de argumento ingeniosísimo en que Rojas muestra toda su fuerza de invención y toda la viveza de su numen poético (509).

Pero la obra que más nombradía y fama ha dado a Rojas pertenece a la clase de los dramas y se titula Del Rey abajo ninguno, y labrador mas honrado, García del Castañar: es en la que más lucen el genio y la individualidad de Rojas. Descansa esta admirable creación en la oposición dramática entre el sentimiento del honor y el monárquico que luchan en el pecho del protagonista. Refléjanse, por tanto, en ella, los sentimientos más arraigados en aquella época, y al presentarlos en oposición y lucha excita el autor en alto grado el interés dramático. La acción pasa en los tiempos de Alonso XI, los cuales pinta el poeta con bastante exactitud histórica. García del Castañar era un noble que por consecuencia de disturbios políticos había tenido que huir a una hacienda suya y fingirse labrador. Con motivo de los apuros del Tesoro y de las necesidades de la expedición en que después ganó a los moros la plaza de Algeciras, el Rey pide subsidios, y los dones que da García le llaman la atención, por lo que resuelve visitarle de incógnito, como lo hace acompañado de un caballero de su corte llamado D. Mendo, el cual llevaba puesta la banda del Rey. Sabe García la visita, pero por causa de la banda toma a D. Mendo por el monarca, y en esta equivocación estriban toda la acción y todo el interés del drama. D. Mendo se enamora de Blanca, esposa de García, y penetra en su aposento, siendo sorprendido por el esposo ultrajado, que

luchando entre su honor y la lealtad que debía al Rey, hace huir a D. Mendo y resuelve matar a Blanca, de quien no tiene desconfianza alguna y a la que adoraba. Blanca huye a la corte, a donde al mismo tiempo llega García, que al ver al Rey encuéntrase con que no era el que él pensaba, y cayendo de su engaño, va a la antecámara, acomete a puñaladas a D. Mendo, lo deja postrado a sus pies, y con la daga desnuda y ensangrentada en la mano, vuelve a la presencia del Rey, descubre su linaje, cuéntale como única disculpa todo lo ocurrido, haciéndole de ello una magnífica y enérgica relación, y concluye declarando que a él y a su honor no ha de agraviar del Rey abajo ninguno, justificando así el título del drama. El Rey perdona a García y le devuelve sus honores.

Así termina esta notable producción que, sin disputa, es una de las joyas más preciadas de nuestra literatura dramática. El artificio con que está preparada y la naturalidad con que se desenvuelve la acción en este drama, prueban evidentemente que el argumento está bien meditado. Los caracteres de García y Blanca se hallan trazados con suma maestría: el uno es el tipo de los hombres nobles, caballerosos y honrados, a la vez que modelo de súbditos leales; la otra es dechado de mujeres virtuosas. Si por una parte admira el acierto con que el poeta emplea el elemento trágico, por otra encanta la belleza y dulzura con que pinta la vida del campo. En García del Castañar, como dice Ochoa, introducir la más leve alteración sería privarle de una belleza y destruir bárbaramente la mágica armonía del conjunto: en cuanto al lenguaje y al estilo es la mejor obra de Rojas.

Como verdaderos dramas pueden citarse, además de García del Castañar, los titulados: Santa Isabel, reina de Portugal, Los bandos de Verona (que es la historia de Julieta y Romeo, antes tratada por Lope), No hay ser padre siendo rey, La traición busca el castigo, El desafío de Carlos V, La más hidalga hermosura y algún otro de escaso mérito. En los dramas históricos de este género suele cometer Rojas no pocas inconveniencias históricas y teatrales.

La mayor parte de los dramas de Rojas tienen un sabor trágico muy pronunciado; pero entre ellos hay varios que pueden calificarse de verdaderas tragedias, tanto por lo exaltado de las pasiones que juegan en ellos, como por lo terrorífico de los sucesos y lo espantoso de las catástrofes. Entre estas tragedias merecen especial mención El más impropio Verdugo por la más justa venganza, que es una concepción sombría y terrible, pero no falta de grandeza, y El Caín de Cataluña y Progne y Filomena. También pueden citarse Los áspides de Cleopatra, El catalán Serrallonga, También la afrenta es veneno y Casarse por vengarse.

Los dramas religiosos de Rojas (Los tres blasones de España, Nuestra Señora de Atocha, Los trabajos de Tobías, etc.) son producciones de mérito escaso.

Es de advertir que Rojas no es siempre original (510) y que su teatro verdaderamente bueno, lo que pudiéramos llamar su repertorio selecto, no es abundante en el número de obras, pues pocas son las que han dado a Rojas el nombre que hoy tiene y el lugar que la crítica moderna le asigna al colocarlo con justicia entre los dramáticos de primer orden, por su fácil ingenio, su filosofía, su correcta dicción y por la animación y gracia y el brillante colorido con que supo pintar los caracteres más cómicos y simpáticos y las más naturales y graciosas situaciones.

El último de los continuadores y reformadores de Lope de Vega y precursores de Calderón, (cuyo teatro empieza ya a vislumbrarse, pues puede decirse que desde Alarcón estamos en el período dramático que hemos denominado calderoniano) es D. Agustín Moreto y Cabaña (511), acerca de cuya vida se tienen escasas y oscuras noticias. Las que se refieren al lugar y año de su nacimiento las ha puesto en claro el Sr. D. Luis Fernández-Guerra y Orbe, por quien sabemos que Moreto nació en Madrid y fue bautizado en la parroquia de San Ginés a 9 de Abril (lunes santo) de 1618, en la misma pila en que recibió Quevedo el agua bautismal. Fueron sus padres Agustín Moreto y Violante Cabaña, los cuales le enviaron a Alcalá de Henares a hacer sus estudios que terminó en Mayo de 1637, no tomando el grado de Licenciado en Artes hasta el 11 de Diciembre de 1639. No bien acabó sus estudios empezó a darse a conocer como poeta dramático y también como poeta lírico, y a figurar entre los mejores ingenios de aquella época, y hacia 1649 perteneció a la titulada Academia de Madrid o Castellana. Hízose sacerdote, sin haber sido casado, entre 1654 y 1657, y a 23 de Diciembre de 1659 entró en la hermandad del Refugio de Toledo, cuyo Primado se organizó antes (1657); ejerciendo el nobilísimo ministerio de la caridad en el hospital de la hermandad citada, murió a 28 de Octubre del año de 1669, a los cincuenta y uno de edad, dejando todos sus bienes a los pobres. El nuevo género de vida que emprendió Moreto al abandonar la carrera dramática y entregarse solamente a las obras de caridad y a las cosas del cielo, y la circunstancia de dejar dispuesto en su testamento que se le diese sepultura en el pradillo de los ahorcados (cláusula que no llegó a cumplirse, pues fue enterrado en la capilla de la Escuela de Cristo, de la parroquia de San Juan Bautista), ha dado margen a que algunos conjeturen que Moreto fue el asesino del joven y malogrado poeta Baltasar Elisio de Medinilla, tan querido de Lope, siendo así que dicho poeta murió a manos del señor de Olías, D. Jerónimo de Andrada y Rivadeneyra, en 1620, es decir, cuando apenas contaba dos años de edad nuestro Moreto. No menos equivocados que los que a éste imputaron semejante muerte, están los biógrafos que suponen que Moreto y su madre profesaron el arte de la careta y la farándula, y que el primero fue soldado, estuvo peleando en Flandes y disfrutó del favor del marqués de Denia y del Duque de Uceda: semejantes noticias se hallan hoy desmentidas; y si algún viso de fundamento tienen estas últimas será con referencia al padre de nuestro poeta (512).

Aparte de tres sonetos, dos romances, unas quintillas, unos versos de pie quebrado y unas endechas, que todo junto componen ocho poesías del género lírico, no han llegado hasta nosotros más obras de Moreto que sus composiciones dramáticas. Estas ascienden a 103, hablando de las que sin disputa le pertenecen y contando entre ellas 16 que escribió en compañía de otros ingenios, según la costumbre que ya hemos hecho notar; entre dichas comedias se cuentan tres loas, un auto y 29 entremeses. Además escribió cinco bailes y una mojiganga, y se le atribuyen cinco comedias que es dudoso sean suyas, y ocho que claramente no le pertenecen. Se han hecho muchas ediciones de las comedias de Moreto: en 1654 se hizo la primera edición de la primera parte de ellas; y en 1676 se hicieron varias ediciones de las partes segunda y tercera (513).

Considerado en conjunto el teatro de Moreto, se distingue

primeramente por la agudeza y espíritu reflexivo que manifiesta el poeta y por la discreción y buen gusto de que da constantes pruebas. Los planes de los dramas de Moreto son de los más regulares de nuestro antiguo teatro, y patentizan el mucho conocimiento de la escena que tenía el autor y el acierto con que sabía conducir la acción, en lo cual aventajaba a los demás maestros, sus contemporáneos: en sus planes la acción se desenvuelve con regularidad, los acontecimientos están justificados, la exposición presentada con mucho atractivo, y los incidentes y la obra toda con novedad, interés y efecto. El estilo es fácil, corriente y natural, aunque no tan sencillo como el de Lope, pero casi siempre exento de las extravagancias del culteranismo y grandemente embellecido por la fluidez y gracia del diálogo. Por punto general aparece como gran conocedor del habla castellana. En cambio de estas buenas cualidades carece el teatro de Moreto de inventiva, espontaneidad, facilidad y riqueza de fantasía, en lo cual le superan Lope y Tirso: no tiene Moreto la originalidad y fecunda fantasía de estos dos dramáticos; pero les aventajó en estudio y en buen gusto. Cuando tratemos de las comedias de caracteres, señalaremos otra cualidad excelente que sobresale en el teatro de Moreto.

Ahora hagámonos cargo de un defecto que todos los críticos le imputan. Consiste en la falta de originalidad, en haber tomado de otras los argumentos de sus mejores comedias, por lo que constantemente ha sido acusado de plagiarlo, no sin sobrada razón (514)

Es indudable que Moreto copió de otros en repetidas ocasiones, ora refundiendo, ora imitando libremente, ora copiando a la letra las obras ajenas.

Para examinar esta cuestión imparcialmente, es necesario que nos detengamos algo a hacer varias observaciones. Debemos, ante todo, recordar que Moreto pertenecer al período reflexivo de nuestra literatura dramática, y que la inspiración del primer período (espontáneo) había sido tan exuberante y rica que apenas quedaban ya asuntos que no hubieran sido tratados, por lo que nada de extraño tiene que hallemos semejanzas entre los argumentos de uno y otro período. Tampoco debe olvidarse que el gusto del público se había formado bajo la dictadura de Lope, y que siendo cada día más exigente ese mismo público, los poetas tenían que darle continuamente comedias nuevas (según al hablar de Lope dejamos dicho) acomodadas al mismo tiempo a las condiciones a que el Fénix lo había acostumbrado. Por otra parte, era desconocida entonces la idea de la propiedad dramática, lo que no podía menos de ser así, atendida la manera de ser de nuestra escena. Así es que la comedia nacía y moría en el teatro y los poetas no se cuidaban gran cosa de su impresión, por lo que las ediciones eran incorrectas y se atribuían las obras de unos autores a otros, con tal facilidad que hoy es punto menos que imposible averiguar la verdadera paternidad de algunas obras, como habrá podido observarse por lo que hemos dicho más de una vez respecto de las comedias atribuidas con más o menos fundamento a determinados poetas: por esta razón había poco reparo en aprovecharse de obras ajenas, y aun atribuírselas.

Si a las consideraciones expuestas se agrega la circunstancia de que Moreto mejoró notablemente casi todas las obras que imitó o cuyos argumentos tomó (como sucede con *El desdén con el desdén*, que aventaja a

todas las demás que se fundan en el mismo argumento, y sin la cual acaso no se recordaría hoy Los milagros del desprecio, de Lope), y además se tiene en cuenta que este defecto que se le imputa no es exclusivo suyo, sino que se observa también en otros autores de tanta valía como Tirso, Alarcón y Rojas, los cuales, como sucede al primero de éstos, se copian a sí mismos, ciertamente que la crítica tendrá que ser con Moreto más indulgente respecto de este punto, ya que no pueda absolverle del todo del cargo de imitador o plagiario, que con más dureza que a ninguno otro autor se le imputa.

Al defecto que de semejante cargo pueda resultar en el teatro de Moreto hay que añadir algunos otros que varios críticos reputan como bellezas, a juzgar por el tono encomiástico con que de ellos se ocupan: tales son los discreteos, los alardes de ingenio, las sutilezas, los juegos de palabras, la dialéctica aplicada al amor con que Moreto exorna sus obras y que son condiciones que se adquieren en el Arte a expensas de la espontaneidad y de la naturalidad. Desde el momento en que los géneros literarios no reciben la inspiración de la verdad y la naturalidad, caen en una afectación que produce su decadencia y ruina. Así es que desde que este conceptismo se introduce en nuestro teatro, se inicia en la escena española la decadencia que la lleva al estado de completa ruina, que alcanzó en los tristes días de Carlos II.

De la pluma de Moreto salieron comedias y dramas. Estos se dividen en históricos, legendarios, doctrinales y religiosos, y las comedias son de intriga y enredo, de caracteres, de costumbres y burlescas: tiene además loas, autos y entremeses, como antes hemos indicado.

La más afamada de las obras de Moreto es un verdadero drama que tiene algo de histórico y tradicional. Titúlase El valiente justiciero y es generalmente conocido con el nombre de El rico hombre de Alcalá o Rey valiente y justiciero. En este drama admirable trató Moreto de poner en escena la figura del Rey D. Pedro de Castilla, personaje que concibió el pueblo de muy distinta manera que los cronistas, pues mientras que éstos lo pintan con muy negro y repulsivo carácter, aquél lo ha considerado como un dechado de equidad y justicia y como un rey popular: con el sentido del pueblo lo presenta en la escena Moreto. El protagonista del drama en cuestión es un rico-hombre llamado D. Tello García, el cual, poseyendo grandes exenciones y privilegios, se creía soberano absoluto en sus estados, y tenía un carácter altivo, desenfrenado y enérgico que traza Moreto de una manera magistral. Al comienzo del drama se presenta doña Leonor de Guevara a exigir a D. Tello que se case con ella, cumpliendo la palabra que la dio y devolviéndola el honor que la había arrebatado. Pero D. Tello la rechaza, pues estaba enamorado de doña María, futura esposa de uno de sus deudos llamado D. Rodrigo, a quien pensaba arrebatársela. En efecto, vienen los novios a casa de D. Tello, y los criados de éste, que estaban apostados y enmascarados con dicho fin, roban a doña María y desarman a D. Rodrigo, quien bien pronto comprende de dónde viene semejante golpe. Llega en esto D. Pedro de incógnito y al saber lo ocurrido y oír lo que era D. Tello, va a visitarle con el supuesto nombre de Aguilera, y en una escena popularísima ve con asombro la altivez e insolencia del rico-hombre. Una vez en palacio el rey y después de oír las justas quejas de las víctimas de D. Tello, manda llamar a éste, y después

de tratarle duramente de palabra y de obra, hace que lo prendan y lo condena a muerte. Estando preso y deseando humillar a tan altivo noble, le saca desafiado de la cárcel, le vence y conseguido su objeto le perdona la vida con la condición de casarse con doña Leonor y devolver a D. Rodrigo su esposa. De esta manera termina el drama que nos ocupa, que si bien es un arreglo, pues está calcado sobre los dramas de Lope titulados Los novios de Hornachuelos y El mejor alcalde el rey, y sobre El infanzón de Illescas o El rey D. Pedro en Madrid, de Tirso de Molina, es un arreglo excelente en el que las vivísimas pinturas de los caracteres, especialmente la del rey D. Pedro, serán siempre objeto de admiración y estudio, como con mucha oportunidad dice uno de los colectores de las obras de Moreto.

Pertencen también al género histórico y tradicional y al novelesco los siguientes dramas que en su clase son los mejores de Moreto: Antioco y Seleuco que es uno de los mejor escritos y está salpicado de sales cómicas y de pensamientos profundos; Cómo se vengan los nobles, que está tomado de El testimonio vengado de Lope, al que aventaja; El defensor de su agravio, no exento de delicadeza y bastante bien escrito; La fuerza de la ley, fundado en un hecho trágico; Los Jueces de Castilla, que es de los mejores de esta clase por lo bien que retrata los usos y costumbres de la época; Hasta el fin nadie es dichoso, Primero es la honra, La traición vengada (que puede considerarse como tragedia) y algunos otros, que suelen pecar de monstruosos e inverosímiles.

A las comedias de caracteres, género en el cual sobresalió Moreto, pertenece la muy preciosa y popular titulada El desdén con el desdén, cuyo pensamiento está tomado, según dicho queda, de Los milagros del desprecio, de Lope, que ha sido olvidada, mientras que la de Moreto ha alcanzado gran fama dentro y fuera de España (515). El plan de El desdén con el desdén es muy sencillo y está bien combinado: de la acción sólo resulta lucha de afectos amorosos. Redúcese a que una joven princesa catalana, llamada Diana, heredera del condado de Barcelona, era tan esquiva y se burlaba tanto del amor, mostrándose contraria al matrimonio, que despreciaba a cuantos la galanteaban. Su padre, deseoso de casarla bien, invita a los príncipes vecinos más notables a obsequiar a la desdeñosa dama con justas, torneos y otros espectáculos caballerescos. Entre los invitados viene Carlos, conde de Urgel, el cual aleccionado por su confidente Polilla, que es el gracioso, se manifiesta desdeñoso e indiferente con Diana después de haberla hecho la corte con ardor, y la da celos con otra dama, conducta que irrita el amor propio de la esquiva joven, excita sus celos y concluye por enamorarla del Conde, con quien al fin se casa. En esta obra abundan el discreto y el ingenio y el plan se halla desenvuelto con gran destreza y tino: ambas cualidades se descubren en el modo como el autor desarrolla el amor en Diana, cuyo desdén, hijo de la tenacidad, se rinde al cabo ante el amor propio herido y la natural inclinación de la joven. El carácter del gracioso está perfectamente trazado, y la obra toda abunda en maliciosos y espontáneos chistes y en situaciones excelentes y bien conducidas.

Al mismo género que la anterior pertenecen las comedias tituladas De fuera vendrá quien de casa nos echará y El lindo Don Diego: la primera es una verdadera comedia de caracteres y tiene mucho de Lope (516); la

segunda (517) es tenida por algunos como de figurón o de gracioso, pero en nuestro concepto es también una verdadera comedia de caracteres, muy preciosa por cierto, y ambas tienen por objeto pintar y satirizar los vicios y ridiculeces humanas, por lo que en cierto modo, son también comedias de costumbres. Yo por vos y vos por otro, El poder de la amistad, No puede ser (518), La fuerza del natural, El licenciado Vidriera, pertenecen también al grupo de las de caracteres y son de las mejores: algunas pueden competir con las de Terencio.

Respecto de las de intriga y enredo sólo citaremos como las mejores que escribió Moreto en este género las tituladas Trampa adelante, El parecido en la corte y El Caballero: la primera es muy popular y conocida; la segunda, que es una refundición primorosamente hecha por el mismo Moreto de su comedia El parecido, es muy celebrada por los críticos, y la tercera es una verdadera comedia de capa y espada. Al mismo grupo que ahora nos ocupa, pertenecen otras que, aunque no tan buenas como las dos mencionadas, son dignas de indicarse, como por ejemplo La confusión de un jardín, Todo es enredos amor, Los engaños de un engaño, Industrias contra finezas, La ocasión hace al ladrón (imitada de Tirso), y las Travesuras de Pantoja, popular comedia romancesca, refundida por Zorrilla con el título: La mejor razón la espada. De la clase de las burlescas (519), no tiene Moreto más que dos comedias: El Escarraman, cuyo argumento no puede ser más disparatado y Las travesuras del Cid, que a punto fijo no puede decirse que sea suya. Los entremeses: Las galeras de la honra y Mariquita son los mejores que tenemos del poeta que nos ocupa (520).

Para concluir, réstanos indicar algo acerca de los dramas místicos, devotos y de santos, de Moreto. En diferentes ocasiones hemos hablado de este género dramático. Por punto general elegían los poetas para esta clase de dramas vidas de santos que se hubieran convertido después de una relajada juventud, pues de este modo podían formar verdaderos planes dramáticos y dar interés a sus producciones. Este carácter tiene la de Moreto titulada San Francisco de Sena, pues en ella pinta la desenfrenada vida de este santo hasta su conversión. Débese ésta a un milagro. Franco juega una noche con otros calaveras y pierde cuanto posee: desesperado juega los ojos, los pierde también y en el mismo instante queda ciego. Entonces se arrepiente, se hace ermitaño y lleva una vida penitente hasta que entra en un convento. Generalmente estos dramas se fundan en hechos históricos y tradicionales y su importancia es poca (521). La Gran casa de Austria y divina Margarita se titula el auto que existe de Moreto, pues El Gran palacio pertenece a Rojas.

Como se ve, Moreto recorrió, según antes dijimos, todos los géneros dramáticos, en lo cual no hacía más que seguir el camino de los poetas contemporáneos suyos y satisfacer las exigencias del público, ávido siempre de novedades y de toda clase de emociones teatrales.

Lección XLIV.

Complemento de la transformación que sufre el teatro de Lope de Vega.

-Calderón: su vida. -Sus obras dramáticas; períodos en que las escribió.

-Clasificación de ellas. -Maneras como la crítica ha juzgado a Calderón y

punto de vista bajo el cual debe estudiarse a este dramático. -Grandeza y universalidad del genio y la inspiración de Calderón y sentido de sus concepciones. -Calderón como poeta religioso. -Carácter nacional de su teatro y elementos en que se funda. -Breve resumen de las dotes artísticas de Calderón. -Defectos que se imputan a su teatro, indicando cuáles carecen de fundamento y cuáles son reales. -Paralelo entre este insigne dramático y Lope de Vega.

Después de haber estudiado a Lope de Vega, Tirso, Alarcón, Rojas y Moreto, tócanos tratar del poeta dramático a quien la crítica moderna considera como el más espléndido coronamiento que podía tener el majestuoso edificio levantado a nuestro teatro por los esforzados ingenios que acabamos de mencionar. Príncipe de la escena española llamó su siglo al genio que los extranjeros tienen como el primero, y el más grande de los poetas cristianos (522), a D. Pedro Calderón de la Barca, a quien hay que considerar, no ya como el reformador, sino como el transformador del teatro de Lope.

Nació Calderón en Madrid a 17 de Enero del año 1600. Fue hijo de D. Diego, Señor de la Casa de Calderón y Sotillo y de doña Ana María de Henao y Riaño, ambos de ilustre prosapia; y cuenta su biógrafo (523) que lloró tres veces en el seno materno, «por entrar en el mundo con la sombra de la tristeza, quien como nuevo sol, le había de llenar de inmensas alegrías». Sus padres, que estaban bien acomodados, trataron de darle, como se la dieron, una buena educación, a cuyo efecto a la edad de nueve años le pusieron a estudiar la gramática en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en donde dio señaladas muestras de vivacidad y aprovechamiento, de tal modo que a la edad de quince años pudo pasar a Salamanca, en cuya Universidad aprendió en cinco años todo lo que en ella se enseñaba. Por este tiempo, es decir, cuando apenas contaba veinte años de edad, tenía ya, según cuenta su biografía, «ilustrados los teatros de España con sus ingeniosas comedias».

Después que concluyó sus estudios (1619), pasó Calderón seis años en Madrid, en donde amaestrado en la escuela de la propia experiencia, aprendió la manera de ser de la sociedad en que vivía y que con mano tan diestra retrata en sus comedias. Joven, noble, independiente y con talento, debió correr durante este período de su vida las peripecias propias de la juventud, en especial las que nacen de la galantería a la usanza de aquellos tiempos: así se desprende, al menos, de un romance que él mismo escribió a una dama que deseaba saber su estado, persona y vida, del cual se deduce también que en un principio debió entrar en la carrera eclesiástica y que su vocación no le inclinaba al matrimonio.

Por el año de 1625 entró en el servicio del rey, pasando a Milán y después a Flandes, con lo que supo hermanar bizarramente las armas con las letras por espacio de diez años, y demostró una vez más que en España no se repelían entonces la lira y la espada. Si sus servicios en la milicia fueron poco atendidos, sirviéronle al menos para llevar más tarde a la escena aquella galería de retratos militares que tanta fama han dado a algunas de sus comedias. En 1635 dejó el servicio militar porque el rey Felipe IV le nombró poeta cortesano o cesáreo en reemplazo del difunto Lope, haciéndole merced al año siguiente del hábito de Santiago, lo que prueba la estima en que ya se le tenía en la corte.

Hasta el año de 1640 permaneció Calderón en Madrid. Saliendo a campaña las Órdenes militares, no quiso el rey que él siguiera el estandarte de la suya; pero a nuestro poeta no le pareció bien tañer la lira mientras sus compañeros esgrimían las espadas, y dándose prisa concluyó en breve tiempo una comedia que el rey le había encargado, con lo que pudo seguir a las Órdenes a Cataluña, sentando plaza en la compañía del conde-duque de Olivares, donde asistió hasta que se ajustó la paz y volvió a la corte: entonces el rey le hizo una nueva merced, consistente en 30 escudos de sueldo al mes, en la consignación de la artillería.

Después de la caída del conde-duque pasó Calderón a Alba de Tormes, de cuyo retiro o destierro fue sacado a consecuencia del matrimonio de Felipe IV con doña Mariana de Austria, pues fue el encargado de describir las fiestas que con este motivo se hicieron. En el año de 1651 se le dio licencia para hacerse sacerdote, siendo agraciado en el de 1653 con una capellanía de los tres reyes nuevos de Toledo, más tarde con otra de honor en palacio y después con una pensión en Sicilia y otras mercedes especiales. En fin, el día 25 de Mayo del año de 1681 dejó de existir, con llanto universal, como dice uno de sus biógrafos, y sincerísimo duelo en sus contemporáneos, pues en Calderón, añade el mismo, «perdió el teatro español un príncipe, la corte un poeta laureado, la Iglesia un ejemplar sacerdote, los pobres un bienhechor, la honra castellana un gran maestro, y cuantos le conocían y trataban un amigo afectuoso, un discreto consejero y un acabado modelo de todas las virtudes sociales» (524). No sólo en España, sino también en Nápoles, Lisboa, Milán y Roma, fue anunciada la muerte de Calderón como una desgracia nacional: ¡tan grandes eran su fama y la estima en que el mundo le tenía!

Veamos ahora si una y otra estaban justificadas.

Aunque Calderón no tuviese la prodigiosa fecundidad de Lope, escribió lo bastante para sobresalir por este concepto. Dejando aparte sus composiciones de otras clases que en realidad no tienen mucha importancia (525), fijarémonos en las dramáticas. A la temprana edad de trece años, es decir, en el de 1613, escribió la primera con el título de El Carro del Cielo; mereciendo por ella grandes aplausos. Desde dicho año hasta el de 1625 en que entró a servir al rey, compuso seis dramas, de los cuales merecen citarse el titulado La devoción de la Cruz, que es notable por su místico romanticismo y el que lleva por nombre En esta vida todo es verdad y todo es mentira, que sirvió a Corneille para su Heraclio. Diez años estuvo sirviendo Calderón (1625 a 1635) y durante ellos escribió 25 dramas, entre los que figuran La vida es sueño, El Purgatorio de San Patricio, Casa con dos puertas, La Dama Duende, Para vencer a amor querer vencerle y El Galán Fantasma. Desde 1635 hasta 1648, época en que Calderón había heredado de Lope el cetro de la monarquía cómica, compuso 24 obras, algunas de ellas tan notables como El Mágico prodigioso, A secreto agravio secreta venganza, No hay burlas con el amor, El escondido y la topada y Ni Amor se libra de Amor, que es la mejor de las mitológicas. Desde el año de 1649 en que volvió a Madrid de su retiro de Alba de Tormes para describir las fiestas reales, hasta el de 1651 en que se hizo sacerdote, salieron de la pluma de Calderón 25 dramas, entre los que figuran El Alcalde de Zalamea, El secreto a voces, La Niña de Gómez Arias y otros no menos notables. Últimamente, en el tiempo que media entre su ingreso en el

sacerdocio hasta su muerte, compuso 30 dramas, de los cuales debemos citar los titulados Cada uno para sí y No siempre lo peor es cierto que debió escribir antes de ordenarse, Agradecer y no amar, Amado y aborrecido, Afectos de odio y amor y Hado y Divisa de Leonido y de Marfisa, que fue la última producción de su ingenio. Resulta, pues, que en los cinco períodos indicados escribió Calderón 111 obras dramáticas, de las que tres es dudoso que sean suyas: el diligente erudito Sr. Hartzenbusch opina que escribió 120 (526), y en la Biblioteca de Autores españoles las incluye todas como de nuestro poeta (527).

Es muy difícil hacer una buena clasificación de las obras dramáticas de Calderón de la Barca: muchas veces se ha intentado hacerla por autoridades críticas y ninguna se ha conseguido con éxito feliz. Semejante dificultad nace, sin duda, de que siendo el genio de Calderón poderoso, rico y vario, tenía la independencia bastante para no sujetarse a moldes dados ni a reglas más o menos fundadas. De aquí el que en una misma producción suya se descubran caracteres distintos y hasta caprichos propios de la idiosincrasia del poeta, que hacen imposible clasificarla con rigorismo. Siguiendo nosotros las clasificaciones que hemos hecho al tratar de otros poetas y teniendo a la vista las que los críticos modernos hacen del teatro de Calderón (528), dividiremos sus obras primeramente en tragedias, dramas y comedias, clasificación de la que no es posible prescindir, puesto que se funda en la existencia de los géneros dramáticos. Así por su espíritu como por los asuntos de que tratan, las tragedias se subdividen a su vez en religiosas y profanas y estas últimas en históricas y novelescas (de argumento inventado). Estas mismas subdivisiones caben en los dramas, agregando a ellas los dramas filosóficos. Las comedias pueden dividirse en comedias de capa y espada, que comprenden las de caracteres, de costumbres, de figurón (que es la exageración caricaturesca de la comedia de caracteres), y de intriga o enredo; pastoriles; de espectáculo (que se dividen en caballerescas y mitológicas); y burlescas o parodias, que bien pudieran llamarse bufas. Escribió, además, Calderón, óperas y zarzuelas, autos sacramentales, entremeses, loas, jácaras y mojigangas; de suerte que bien puede decirse que no hay un sólo género dramático que no haya sido invadido por el poderoso genio de D. Pedro Calderón de la Barca.

Falta ahora saber de qué manera lo hizo, para lo cual necesitamos hacer algunas consideraciones acerca del carácter y dotes del poeta, de su representación en el mundo literario, y de las bellezas y defectos de su teatro totalmente considerado.

Calderón, por lo mismo que es el coloso de la historia de nuestro teatro, ha sido juzgado de muy diversas maneras; no podía ser otra cosa atendida su significación y la índole de sus producciones (529). Mientras que para los preceptistas y escritores clásicos del pasado siglo es el corruptor del teatro, el poeta de la locura y la monstruosidad, que así ofende los principios de la moral como los del Arte, la crítica moderna, particularmente la alemana, colocándose en un más amplio punto de vista, le considera como un gran ingenio dramático y le prodiga elogios y alabanzas sin cuento. Fácil es advertir la razón de este cambio, que sin duda, obedece al nuevo sentido traído a la crítica por el auge y adelanto que alcanzan los estudios filosóficos y por las aplicaciones que de estos

mismos estudios se hacen cada día con más ahínco y con mayor provecho. Si se siguiera creyendo, como en un tiempo sucedió, que los preceptos de Aristóteles y de Horacio son exigibles en todo tiempo y lugar a las producciones en que se intenta realizar la belleza, si la crítica moderna siguiera encastillada en el estrecho clasicismo de los Moratines y Luzanes, ciertamente que las grandiosas formas de Calderón serían para nosotros, como para ellos, verdaderas monstruosidades y desvaríos. Pero si por el contrario se entiende, como nosotros creemos, que el Arte se ensancha al compás del espíritu, abandonando sucesivamente las antiguas formas y tomando otras en armonía con el espíritu y sentido de la época y del pueblo en que el poeta vive y bajo cuyo imperio desenvuelve su genio, habrá necesidad de considerar de otro modo las obras de Calderón, a quien en este caso no podrán negarse los aplausos que la crítica moderna le prodiga.

Siguiendo las inspiraciones de ésta, lo primero en que hay que convenir es en la grandeza y universalidad del genio y de la inspiración de Calderón, que bajo este punto de vista es el más grande de nuestros dramáticos: es el Shakespeare español, y en él se dan, como en magnífico compendio, todas las grandes cualidades del antiguo teatro nacional. Los dramáticos que más se distinguieron en éste, sobresalen por alguna condición especial: o como pintores de costumbres, o como pintores de caracteres, o como hábiles en la intriga y en la manera de conducir y terminar la acción, o como buenos estilistas, o como excelentes versificadores; pero todos se limitan, excepto Tirso, Alarcón y Rojas, a ser poetas nacionales, y por punto general carecen de una gran idea filosófica, llegando pocas veces a tocar en lo sublime. Aun Alarcón mismo, si es cierto que retrata caracteres, también lo es que su esfera está bastante reducida, pues se limita a presentar, censurándolos o ensalzándolos, ciertos vicios y virtudes comunes como la mentira, la calumnia, la generosidad y la amistad, por ejemplo; y Rojas se reduce también a sacar a la escena las pasiones habituales en el hombre. Pero Calderón hace más que todo esto: sus concepciones son vastas y profundas como la filosofía y grandes como la humanidad. No pinta hombres, sino el hombre; no meros individuos, sino la especie, sin dejar por eso de pintar los individuos. Es poeta humano sin dejar de ser nacional, como más adelante veremos, y a la vez que de su tiempo y de su pueblo, es eco de todos los tiempos y de todos los pueblos. Él ha sido el primero, excepto Tirso en *El Condenado por desconfiado*, que ha desarrollado tesis filosóficas, problemas graves en el teatro: en sus autos sacramentales ha expuesto toda la teología y toda la metafísica de su tiempo, así como en *La vida es sueño* ha presentado la concepción católica de la vida y en *El Mágico prodigioso* ha como presentido el Fausto. Si Shakespeare crea tipos eternos que, a la vez que mezcla admirable de lo real y lo ideal, son de todo tiempo y pueblo por representar fases totales: de la humanidad, Calderón crea también esos mismos tipos, aunque vaciados en un modo algo más estrecho, pues rara vez se libra de las influencias de su raza y de su tiempo. Sus personajes no son, pues, una mera individualidad, sino un aspecto de la humanidad encarnado en un individuo, en lo cual se diferencian de los demás de nuestro teatro, que son tipos individuales y nada más, exceptuando el D. Juan Tenorio del *Burlador de Sevilla* que

representa el libertinaje y el Paulo del Condenado por desconfiado que es la desconfianza. En cambio, el Segismundo de La vida es sueño es la duda; El Herodes de El Tetrarca, es los celos, y D. Gutierre de El Médico de su honra, es el honor. Todos estos tipos y otros que pudiéramos recordar, son tan eternos, tan universales y al mismo tiempo tan verdaderos y vivos como Hamlet, Otelo y Macbeth. En las concepciones y en los caracteres se muestran, pues, la grandeza y la universalidad del genio y de la inspiración de Calderón, a quien por todo lo dicho no titubeamos en llamar el Shakespeare católico y español.

Estos dos calificativos tienen una alta significación, porque determinan dos cualidades predominantemente características del teatro creado por el poeta que nos ocupa.

En efecto, Calderón es un poeta eminentemente religioso, es el dramático católico por excelencia: el catolicismo anima todas sus obras, la creencia religiosa mueve siempre su lozana y rica inspiración. Toda la concepción de la vida, según el catolicismo, la encierra Calderón en ese admirable poema del escepticismo místico que se llama La vida es sueño, como en los autos sacramentales desenvuelve todo el sistema teológico del mismo catolicismo, cuyo espíritu se descubre siempre vivo y pujante en sus producciones. Como al tratar de los dramas religiosos volveremos a tocar este punto, basta ahora a nuestro propósito dejar consignado que Calderón es el dramático católico por excelencia.

Es también un poeta español, eminentemente nacional. El sentimiento religioso, el sentimiento monárquico y el sentimiento del honor, tales como los entendían los españoles de aquella época, se reflejan en sus producciones dramáticas, en las cuales se descubre desde luego un espíritu de nacionalidad muy pronunciado. Así se ve que por lo que respecta a la idea religiosa, siente y piensa como la generalidad de los españoles, sin que pueda tenersele por libre pensador como algunos han presumido. Es católico a toda prueba; y si en El Mágico prodigioso y La vida es sueño, muestra un catolicismo noble, puro y elevado, en La Devoción de la Cruz y en El Purgatorio de San Patricio se manifiesta tan supersticioso como el vulgo de aquel tiempo, y en el Sitio de Breda tan intransigente como el más severo inquisidor: en este punto no desmiente, pues, Calderón su nacionalidad. De una manera vigorosa se revela también ésta mediante el sentimiento monárquico, que tan arraigado estaba en el pueblo español y que tan vivamente lleva el poeta a la escena, juntamente con aquel sentimiento democrático de que tan señaladas muestras registra nuestra historia: en El Alcalde de Zalamea, por ejemplo, hallará el lector una síntesis admirable de ambos sentimientos. Y si de lo dicho pasamos a examinar la manera como Calderón ha llevado a su teatro la idea y el sentimiento del honor, nos convenceremos más, si es que ya no lo estuviésemos bastante, de la justicia con que le llamamos poeta español por excelencia. Honor y galantería eran los caracteres más distintivos de los españoles de la época que Calderón pinta; y honor y galantería son la base del teatro calderoniano, en el cual el respeto y culto a las mujeres; la deferencia galante y caballeresca hacia las mismas, sacrificándolo todo al honor de una dama; la defensa de éste en caso de cualquier agravio; la terrible venganza del honor ofendido; la delicadeza de los sentimientos y el pundonor en todas las acciones, están siempre en juego y animan

constante y vigorosamente cuadros tan característicos y de tan subido color dramático, como los que nos presenta el Poeta en sus dramas El Alcalde de Zalamea, El médico de su honra, El pintor de su deshonra, A secreto agravio secreta venganza, y otros del mismo género. Es más; hasta el aspecto bárbaro y exagerado de la ley del honor, tal cuál entonces se entendía, se refleja en estas obras a pesar de lo que pugna con la moral del catolicismo. Calderón, pues, siendo más universal y comprensivo que todos los dramáticos de su tiempo, es a la vez un poeta eminentemente nacional, español por excelencia.

A las grandes cualidades que dejamos apuntadas une Calderón otras de no menos bulto e importancia. No sólo se distingue por la profundidad del pensamiento, por el sentido didáctico de sus producciones, por la grandeza y universalidad de los caracteres y por sus cualidades de poeta católico y español, sino que descuella también por la manera admirable con que pinta todas las pasiones y expresa todos los afectos, así como por lo bien que maneja lo cómico, y porque en lo trágico llega a lo sublime. El amor y los celos están pintados de mano maestra en El Tetrarca de Jerusalén, cuyo protagonista, Herodes, bien puede competir con el Otelo de Shakespeare: del amor, que es la base de sus preciosas comedias de costumbres, se encuentra un ejemplo verdaderamente sublime en Amar después de la muerte que es uno de sus mejores dramas. Por otra parte, los planes de Calderón son regulares y perfectos y revelan, no sólo que sus combinaciones están bien meditadas y dispuestas con ingenioso artificio, sino que era maestro en el manejo de la trama y en el conocimiento de los recursos escénicos de mejor efecto, en lo cual no admite competencia. El buen enlace de sus obras, el interés siempre creciente que despierta la acción, la naturalidad del desenlace, todas son bellezas artísticas de subido precio que, juntamente con las dotes que revela de gran estilista, de inspiradísimo poeta, adornado de una exuberante y rica fantasía y de un gran corazón, hacen olvidar las faltas en que algunas veces incurrió. Únase a todo lo que llevamos dicho un gran conocimiento del corazón humano, un carácter grandemente observador e intuitivo y un saber nada vulgar, y tendremos una idea sumaria de las grandes dotes dramáticas de Calderón y de la belleza y alta importancia de sus producciones.

Tócanos ahora tratar de los defectos que con más o menos fundamento se achacan al teatro de Calderón. Consisten éstos principalmente en la monotonía de los caracteres, en la falta de verdad y en los anacronismos de que están sembrados sus dramas históricos, en la escasez de moralidad que revelan sus fábulas y en su demasiada complacencia con el mal gusto de la época.

Respecto a la monotonía de los caracteres, la acusación es harto ligera y carece de fundamento, por lo que ni siquiera merece refutarse (530). No puede decirse lo propio respecto de la acusación segunda. Que faltó a la verdad histórica y geográfica y cometió grandes anacronismos no puede negarse, y la verdad es que en este punto no basta para disculpar a Calderón contestar que no hacía más que seguir la costumbre de los demás dramáticos y amoldarse al gusto del público. Si tenía el talento y la instrucción suficientes para ir por el buen camino, debió hacerlo, sin miramiento alguno, máxime cuando no se nos alcanza lo que pudieran ganar sus dramas, como dice el Sr. Hartzenbusch, con convertir a Jerusalem y a

Menfis en puertos de mar (como hace en el Tetrarca), suponer acaecidas en esta última ciudad la muerte de Marco Antonio y Cleopatra, llevar hasta Menfis a Octavio, mandar que desde Jafa le trajesen allí a Herodes, como si fuera un viaje de cuatro leguas y luego, sin mayor motivo que antes, ir él con Herodes a Jerusalem. Defecto de tamaña monta bien pudo evitarlos y el no haberlo hecho nunca tendrá disculpa posible ante la crítica severa e imparcial. No deja también de tener fundamento el cargo que se dirige a Calderón por lo que respecta a la falta de moralidad que a veces se nota en sus fábulas: no habrá en ellas nada que ofenda al pudor y a la decencia; pero tampoco son morales en muchos casos, como se comprende recordando *A secreto agravio secreta venganza*, *La Devoción de la Cruz* y otros dramas que pudieran citarse (531). Por lo que al vicio de culteranismo y conceptismo respecta, es fundado también por desgracia el cargo que se hace a Calderón, pues son muchos los pasajes en que patentiza que se dejó avasallar, de grado o por una fuerza superior, por el mal gusto de la época: el discreteo, la afectación, la ampulosidad del lenguaje deslucen con frecuencia sus mejores obras, como sucede por ejemplo, en el mismo drama *La vida es sueño*, y en la preciosa comedia *Casa con dos puertas*. Es lástima que quien como Calderón escribía tan preciosos versos como los que en sus dramas abundan, y sabía trazar diálogos tan tiernos y fáciles, escenas tan delicadas y cuadros tan brillantes, incurriese en semejante defecto; pero es necesario para juzgar debidamente este punto, tener en cuenta que el expresado vicio era tenido en la época de Calderón, según hemos dicho repetidas veces, como una virtud sobresaliente, y que, como queda indicado al tratar de Rojas, el conceptismo y el culteranismo de Calderón se diferencian mucho de lo que hemos visto al estudiar la poesía lírica, pues en cuanto cabe es grato y muchas veces deleita por la armonía, brillo y sonoridad de la versificación, y por la gracia, galanura y novedad de los conceptos.

Tal es, considerado en su conjunto, el teatro del genio extraordinario que heredó de Lope de Vega el cetro de la escena española. La crítica imparcial no podrá menos de rendir siempre un tributo de profunda admiración a quien tan bizarramente supo rematar la difícil y vasta obra comenzada por el Fénix de los ingenios. Si a éste cupo la gloria de haberla iniciado, en su sucesor hay que reconocer el mérito de haberla llevado a su más alto grado de perfección y grandeza. Lope y Calderón aparecerán constantemente como las dos grandes figuras de nuestro teatro. Si el uno es más fecundo y más rico en inventiva, el otro es más artístico y regular en sus planes y más profundo en sus concepciones: Lope representa en la vida de la escena española el período espontáneo, y Calderón el período de la reflexión. Así es que el primero apenas desflora los asuntos, mientras que el segundo los profundiza y desentraña vigorosamente. Lope se deja arrebatar por su riquísima fantasía y Calderón se sujeta al juicio y a la razón. Si en Lope hay, como sucede en la edad de la adolescencia, más corazón, más ternura y sencillez, en Calderón se descubre el período de virilidad de la madurez y se encuentra más sentido y maestría y más pensamiento. El mérito de Lope hace subir de punto el mérito de Calderón, pues éste nos parece más grande por haberle precedido el Fénix de los ingenios, del cual viene a ser como el más acabado y brillante complemento. Calderón es la inspiración poética y el pensamiento

filosófico, unidos en racional y armónico consorcio, del que resulta esa grandiosa galería de producciones que han inmortalizado su nombre, y que tanta fama y gloria han dado a la escena española, más todavía que por las preciosas galas artísticas con que aparecen exornadas, por la nueva dirección y gran desarrollo que al teatro imprimieron, animándolo del espíritu de lo trascendente y dotándole de una nueva forma artística más esmerada y bella que la de Lope, y más en armonía con las exigencias de los tiempos de Calderón.

Lección XLV.

Prosigue el estudio de Calderón. -Tragedias de este ingenio y concepto en que debe tomarse esta palabra en nuestro teatro. -Calderón como poeta trágico. -Examen de sus tragedias tituladas: El mayor monstruo los celos, A secreto agravio secreta venganza y El médico de su honra. -Indicaciones sobre otras tragedias de Calderón. -Sus dramas propiamente dichos: manera como cultivó el drama filosófico. -Examen de La vida es sueño y El Mágico prodigioso. -Dramas religiosos de Calderón: indicaciones respecto del titulado La devoción de la Cruz y de algunos otros del mismo carácter. -Breves indicaciones sobre los dramas históricos. -Dramas novelescos de Calderón: examen de El Alcalde de Zalamea. -Mención de algunas obras correspondientes al mismo género.

Después de lo dicho en la lección precedente, en la que hemos hecho consideraciones generales sobre Calderón y su teatro, debemos ahora decir algo en particular acerca de cada uno de los géneros dramáticos que cultivó tan insigne poeta.

Siguiendo la clasificación ya establecida, empezamos por las tragedias, acercad de las cuales lo primero que hay que decir es que ni Calderón, ni ninguno de nuestros dramáticos de la época literaria en que nos ocupamos, escribieron tragedias en el sentido que los clásicos dan a este género de producciones. Trataron, sí, asuntos trágicos, pero sin excluir el elemento cómico, ni encerrarse en las formas que hasta hace poco han parecido propias de esta clase de composiciones. Así es que en el concepto que los clasicistas dan de la tragedia, nuestro antiguo teatro no la tiene, ni hay en él nada que, en cuanto a la forma, se parezca a las de Sófocles o de Corneille.

Pero tanto Calderón como Rojas, Alarcón, Tirso de Molina y el gran Lope de Vega, cultivaron la tragedia romántica, y en ella, aunque en forma diferente de la empleada por los clásicos, trataron asuntos verdaderamente trágicos. En este concepto, nuestro teatro no carece de autores trágicos, como ya hemos podido notar y como ahora vamos a ver respecto de Calderón.

Es este eminente dramático el más trágico de los poetas de nuestro teatro, pues en ningún otro es tan grande la exaltación a que llega la pasión en las producciones de esta índole, en las cuales todos los personajes obran y discurren exaltada y violentamente; y a pesar de ello, el poeta encuentra medios naturales para que de la colisión de exagerados afectos, nazca una acción verdaderamente dramática. Las obras trágicas de Calderón se distinguen, además que por estas circunstancias, por los trozos admirables que contienen de pasión y sublimidad, llenos de un

grande y bellissimo lirismo.

Que Calderón hizo verdaderas tragedias, lo prueban sus obras tituladas *El mayor monstruo los celos*, *A secreto agravio secreta venganza* y *El médico de su honra*, en las que el elemento trágico raya a gran altura.

La primera, que también lleva el nombre de *El Tetrarca de Jerusalén*, y corresponde al grupo de las históricas, sobresale en dicho sentido y por su gran originalidad. He aquí su argumento, fundado en la narración hecha por Flavio Josefo de los horribles celos de Herodes, Tetrarca de Galilea.

Éste aparece en la escena lleno de inquietud a causa de una predicción que le han hecho de que había de matar con su propia daga lo que más quiere en el mundo, y de que Marienne, su esposa, ha de ser devorada por el más fiero y terrible de los monstruos. Herodes ama con gran pasión a Marienne, que es dechado de virtud y de hermosura, y aspira por ella nada menos que al dominio del mundo, que a la sazón se disputaban Marco Antonio y Octavio. Descubre éste los proyectos de Tetrarca y le manda presentarse en Egipto a dar cuenta de su gobierno. Al presentarse Herodes a Octavio encuentra al César desesperadamente enamorado de Marienne, y la imagen de ésta multiplicada por todas partes, pues en el botín de la derrota de Marco Antonio se encontró un retrato de ella. Los celos de Herodes llegan aquí a su último extremo, sobre todo al ver que Octavio se prepara a ir a Jerusalén: entonces da orden al anciano Filipo para que en el caso de que él muera mate a Marienne, pero sin que ésta sepa que su esposo es el que la hace morir, para que no le aborrezca en el instante de espirar. Marienne descubre semejante proyecto, y al acercarse Octavio a Jerusalén le pide que conserve la vida de su esposo; y una vez conseguida esta gracia se encierra con éste en lo último de palacio y allí sola con él y llena de amor y de resentimiento, le echa en cara su designio de asesinarla y le anuncia que desde aquel instante va a retirarse a una soledad con sus doncellas y pasar su existencia en viudez y perpetuo llanto. Pero aquella misma noche consigue Octavio penetrar en su retiro para salvarla de la violencia de su esposo; niégase ella a darle crédito, declarando que Herodes es incapaz de atentar a su existencia, y le defiende y se defiende a sí propia con valor que raya en heroísmo. Por último, huye, Octavio la persigue; y en este momento se presenta Herodes, los sigue, sobreviene una lucha, Marienne apaga las luces y a poco cae muerta de una puñalada que a Octavio dirigía su esposo: la profecía queda en un todo cumplida, y Herodes, al reparar en lo que ha hecho, se va a una torre desde la que se arroja al mar (532).

Tal es el argumento de *El mayor monstruo los celos*, que como se ve tiene grandes semejanzas con el *Otelo* de Shakespeare, si bien el carácter pintado por Calderón es más trágico que el de éste, pues *Otelo* mata a *Desdémona* con pruebas bastantes (aunque calumniosas), mientras que Herodes sólo tiene celos de que después de su muerte pueda otro poseer a Marienne: ésta, por otra parte, nada tiene que envidiar a *Desdémona* en amor y abnegación. «Herodes, dice un escritor (533), es el modelo de los amantes ideales. Sentado sobre el trono de Judea, todavía no se considera digno de poseer a su esposa. Marienne, dice, es la producción más perfecta de la naturaleza; solamente el que sea dueño del mundo merece su mano». Por eso sus celos tienen un carácter particular, algo de profético y de

sublimemente feroz a un tiempo: Herodes no tiene motivo para sospechar que Marienne le sea infiel, ni nadie ha aguijoneado sus celos, ni Octavio la ha visto todavía, y sin embargo, mándala matar porque teme que ha de cautivar a su vencedor. No está exenta de defectos esta obra: los chistes del gracioso destruyen en muchas partes el efecto trágico, y los episodios y pormenores en que abunda la hacen pesada. Si la versificación es robusta y el lenguaje puro y vigoroso, el estilo peca en muchas ocasiones de artificioso, hinchado y conceptuoso. Por de contado que las inexactitudes históricas y geográficas no faltan en esta obra, la cual es, a pesar de los defectos apuntados, una de las más interesantes, en su género la primera, de nuestro teatro antiguo.

No menos carácter trágico tiene la obra titulada *A secreto agravio secreta venganza*, que corresponde al grupo de las novelescas y se funda en el modo con que en la época de Calderón se entendían el honor y la moral, y en el deseo de poner el escarmiento allí donde el crimen se presenta. Don Lope de Almeida, que es el protagonista, sospecha que su esposa doña Leonor le engaña con un D. Luis que la amó en sus juventudes. Busca pruebas y encuentra en efecto algunas, y ligereza y no muy buenos propósitos en su esposa que, aunque no había llegado a hacerlo, había consentido ya en deshonrarle. Esto le basta. Teniendo D. Luis que pasar un lago para ir a ver a su amante, le espera con una góndola, le mete en ella, hace zozobrar al báculo y en medio de las olas le da muerte. Después se sale a nado, va a su casa, mata también a su mujer y pega fuego al edificio. Así hace creer que las dos muertes han sido casuales. El rey y un tal don Juan, que era amigo de D. Lope y amigo muy celoso del honor de éste, sospechan la verdad porque tienen motivos para ello, y aprueban en silencio los dos homicidios.

De seguro que hoy nadie aprobaría la conducta de don Lope de Almeida; pero en la época de Calderón para todo el mundo era cosa corriente. Todas las faltas contra el honor debían ser castigadas por el mismo ofendido, particularmente las que eran hijas del adulterio; por esta razón, la acusación de inmoral que algunos lanzan contra este drama, no tiene razón de ser, pues al hacerlo se olvida lo que al tratar en general de este defecto imputado, al teatro de Calderón, dijimos en la lección precedente. *A secreto agravio secreta venganza* es una tragedia cuya moral no rechazaban en su época ni aun los católicos más decididos: es la encarnación del honor castellano de aquellos siglos.

Considerado bajo el punto de vista del arte, admira este drama por la sencillez de su acción, en la cual son pocos los personajes y los lances, y por el grandísimo interés que le da el carácter de D. Lope, magistralmente trazado; pues como dice el Sr. Hartzenbusch, es uno de los caracteres que trazó Calderón con más grandeza y tino: dulce, expansivo, generoso, amantísimo desde la primera escena, tiernamente celoso después, terrible en su venganza luego, nunca la dignidad del esposo, del hombre, se ha pintado más alta: coloso imponente, achica todo lo que le rodea. Los caracteres de doña Leonor y D. Luis son como debían ser, menos interesantes: el de D. Juan es bueno, así como el del rey, que habla poco, pero siempre como rey.

Con más atroces consecuencias resulta el sentimiento del honor en *El Médico de su honra* (534), cuyo protagonista, don Gutierre, manda hacer una

sangría suelta a su esposa doña Mencía, por creer que le engañaba con D. Enrique de Trastámara. Aquí no tiene D. Gutierre la excusa que el don Lope de A secreto agravio, pues nada hay que disculpe la muerte dada a una esposa fiel e inocente. Y, sin embargo, tan encarnado estaba en la sociedad este sentimiento del honor, que cuando se descubre la venganza de D. Gutierre, el rey D. Pedro le manda casar con doña Leonor, dama con quien antes había tenido relaciones, y aunque él dice que su mano está ensangrentada por haber lavado de tan terrible modo su honra, doña Leonor no sólo le acepta, sino que disculpa y alaba su acción, que considera lícita y justa: tal era la exaltación a que había llegado este sentimiento que tan gran valor poético tiene en el teatro de Calderón.

Varias otras tragedias, así religiosas como profanas, e históricas como novelescas, escribió Calderón; entre ellas merecen especial mención las tituladas: Amar después de la muerte, sentido y doloroso drama en que se presenta un sublime y puro ejemplo de amor; El Príncipe constante (535), que es de las mejores y más bellas que salieron de la pluma de Calderón; El pintor de su deshonor, en que una joven hace de su honor valiente y heroica defensa; y Las tres justicias en una, que es también una producción notable (536).

Viniendo ahora a los dramas propiamente dichos, nos fijaremos primeramente en los filosóficos (ideales o morales, según varios críticos), que nadie cultivó con el éxito que Calderón. Esta clase de dramas, que en el teatro del poeta que nos ocupa aparece estrechamente ligada con el drama religioso, hasta el punto de confundirse con él frecuentemente, tiene por objeto y fin exclusivo demostrar alguna proposición metafísica o dar en la escena cuerpo a una idea abstracta, es decir, presentar en el teatro alguno de los grandes problemas del espíritu que más se relacionan con la existencia humana. En este concepto, el género dramático a que nos referimos tiene una importancia y una transcendencia grandes y una significación interesantísima; pues lleva al teatro el espíritu filosófico-didáctico en su más alto sentido, juntamente con la idea del romanticismo en su más bella y noble expresión. Calderón, al cultivar este género de la manera que lo hizo, y al llevar a las demás clases de dramas el espíritu filosófico-didáctico, vino a completar, mejorándolo y embelleciéndolo extraordinariamente, el sistema iniciado en el teatro por Alarcón y Rojas, y a ponerse a la altura del más grande de los dramáticos de la época moderna, de Shakespeare.

El inmortal y tan conocido drama de La vida es sueño, pone de manifiesto, de una manera clara y evidente, la verdad de esta afirmación. Reputado como la obra maestra del Príncipe de los dramáticos españoles (537), es una elocuente y grandiosa muestra del drama filosófico en su más amplio y elevado concepto, y de lo mucho que puede conseguirse en el teatro armonizando el sentimiento poético y la verdad filosófica. «Poner de relieve la vanidad del mundo y sus pompas, y la necesidad de sujetar los actos de la vida a esta consideración de lo fugaz y transitorio de la existencia humana» es, como dice el Sr. Canalejas, el pensamiento que ha dado vida a tan admirable concepción; pensamiento moral y religioso que entraña el problema pavoroso y constante que tan trabajada trae a la humanidad, y que nace de la lucha del espíritu eternamente combatido por la duda. Obedeciendo, pues, a este elevado pensamiento, Calderón se

propuso en *La vida es sueño*, probar que las dichas mundanales son en paridad un sueño; que no porque estemos encumbrados nos consideremos felices, pues cuando más elevado se cree el hombre despierta en la desgracia, y por lo tanto, que no estando nunca seguros de los bienes que poseemos, debemos usar de ellos con moderación y templanza. Prueba también el poeta que la educación perfecciona las facultades humanas y las purifica de todo mal instinto, y que la experiencia ilustra a los hombres y los alecciona para la vida.

Para desenvolver todo este pensamiento supone Calderón que Basilio, Rey de Polonia, tiene un hijo llamado Segismundo, nacido bajo los más funestos auspicios, el que, según las estrellas habían revelado, había de humillar a su padre. Para evitarlo, enciérrale éste en una torre oculta entre peñascos, donde no ve más que a Clotaldo, su ayo, que le custodia y le instruye en las ciencias, si bien lo tiene vestido de pieles y encadenado como a una fiera. Más entrado Segismundo en la edad adulta, su padre, a quien le acusa la conciencia del mal trato que le da, resuelve hacer una experiencia a fin de ver si debe darle libertad y descubrirle su linaje, con cuyo fin manda que le den un narcótico, y lo lleva a palacio. Al despertar Segismundo de su letargo y encontrarse rodeado de cortesanos y tratado cual correspondía a su elevada alcurnia, sólo obedece a sus instintos brutales, mostrándose orgulloso, colérico y vengativo: arroja por el balcón a un criado, quiere matar a Clotaldo, insulta a su mismo padre, atropella a una dama y da muestras de llegar a ser el más cruel de los monarcas. Su padre, creyendo que así lo exige el bien del Estado, le vuelve a su prisión valiéndose del mismo narcótico, para que al despertarse crea que es un sueño cuanto le ha pasado. Segismundo al encontrarse de nuevo en su primitiva situación, hace tristes y filosóficas reflexiones sobre el sueño que cree haber tenido; y aunque una sublevación le coloca otra vez, sacándole de su encierro, en el camino de las grandezas, no se envanece ya y piensa usar con moderación de su nueva prosperidad, por temor de que sea también otro sueño. Colocado al frente de la sublevación para que se cumpla su horóscopo, ve por fin a su padre postrado a sus plantas, con lo que los hados quedan satisfechos, y él sometién dose al rey, da muestras de ser un príncipe magnánimo y generoso (538).

Tal es, en suma, el argumento de *La vida es sueño*, cuyo protagonista es un carácter universal trazado con sin igual maestría: Segismundo es como el símbolo de la vida humana, cuyas dos grandes situaciones las constituyen la ilusión y el escarmiento. En la primera parte de su vida Segismundo no obedece más que a sus indómitas pasiones, ni oye más que aquello que le lisonjea: su vida se manifiesta sólo mediante fenómenos puramente fisiológicos. Cuando después despierta y se encuentra de nuevo en su prisión, su existencia, ilustrada por el desengaño y por la razón que éste empieza a despertar, se abre como lozana flor a la vida del espíritu; ya es otro hombre, es el hombre moral en vez del sensual, el hombre de la razón en vez del hombre del instinto brutal (539). El desengaño que sufre le hace concebir el pensamiento de lo fugaz y transitorio de los bienes y goces de la vida presente, que no es más que un sueño, pensamiento moral y religioso en el que se funda el drama que nos ocupa, en el cual, como en la lección anterior hemos dicho, presenta

Calderón toda la concepción católica de la vida. Si se atiende a esto y a la grandeza y representación del carácter de Segismundo, y no se olvida que el catolicismo anima todas las obras de nuestro gran dramático, fuerza será que convengamos de nuevo en que Calderón es el Shakespeare español.

En efecto, entre estos dos grandes dramáticos y sus principales obras hay muchas semejanzas, como puede verse en el Hamlet y La vida es sueño, en cuyas dos grandiosas concepciones hicieron Shakespeare y Calderón realidad de la vida de la ficción dramática, elevando a elevada filosofía el sentimiento poético. En ambas obras, cuyos protagonistas (Hamlet y Segismundo) son de los caracteres más grandes y atrevidos que han producido las modernas literaturas, se tiende a la solución de un mismo problema, aunque mirado en distinta fase, cual es el de presentar la eterna lucha del hombre combatido por la duda. Otra de las semejanzas que existen entre Hamlet y Segismundo es la de que ambos personajes son las más legítimas producciones del arte romántico, no habiendo nada en las literaturas clásicas que se les parezca. Ya lo hemos dicho en la lección precedente: los caracteres del teatro de Calderón son tipos tan eternos, tan universales, tan verdaderos y tan atrevidos como los que pinta Shakespeare, y aquí estriba principalmente la semejanza entre ambos dramáticos, si bien Shakespeare es más humano, más realista y más profundo, mientras que Calderón es más misterioso y terrible, más arrebatado y más inmenso.

Calderón se distingue, por otra parte, de Shakespeare, en su sentido eminentemente católico, como más de una vez hemos dicho. La vida es sueño es el poema del escepticismo, pero este escepticismo se detiene a las puertas del cielo. Segismundo duda como Hamlet, pero su duda no llega a lo infinito y a lo divino como la de éste, y es que el uno se acerca más que el otro al hombre de la realidad. Segismundo dice que esta vida es un sueño, pero no afirma con Hamlet que morir es dormir. Tales son las diferencias más capitales entre ambos personajes, representaciones muy elevadas de la duda y encarnaciones de un alto principio moral y filosófico.

Para concluir diremos que en toda la obra que examinamos abunda el lirismo, particularmente en los monólogos, pues nadie como Calderón muestra mayor energía en los trozos líricos. Por esta razón incurre en el defecto de culteranismo, cuya adjetivación recargada y violenta acepta; pero diferenciándose de los verdaderos culteranos en que no es como ellos ininteligible y en que su lenguaje es por punto general gallardo. Por otra parte, la buena traza del plan resulta en esta obra embellecida por las excelentes pinturas de los caracteres que el poeta da a conocer con mano magistral, mediante los monólogos que pone en boca de sus personajes, y sobre todo, por la profundidad y alteza del pensamiento que entraña.

Otro drama filosófico de gran mérito, escrito por Calderón, es el titulado El Mágico prodigioso, no tan conocido del público como el anterior. Al parecer es una comedia de Santos, por lo que algunos críticos le califican de religioso; y como en realidad no puede privársele del carácter místico que tiene, y el tema sobre que versa su argumento tiene tanto de teológico como de metafísico, según ahora se verá, entendemos que la calificación que más le cuadra es la de filosófico-religioso; por eso le colocamos entre los dramas puramente filosóficos y los religiosos

propriadamente dichos.

Esta obra se asemeja mucho en algunas de sus condiciones al Fausto de Goethe, y aunque, como hemos dicho, parezca una comedia de Santos, pues los protagonistas son San Cipriano y Santa Justina, en el fondo es la gran concepción de Goethe, tal cual podía imaginarla un español católico del siglo XVII. Su argumento se reduce a presentar en escena un estudiante llamado Cipriano, lleno de dudas acerca de la naturaleza de Dios, a quien no encuentra en el paganismo. El demonio se lo aparece y trata de aprovecharse de sus dudas para perderlo; pero lejos de conseguirlo, es vencido por la lógica inflexible de Cipriano. En esto llegan desafiados dos amigos de éste, Lelio y Floro, que aman a Justina, joven huérfana y pobre de mucha belleza, que los ha despreciado. Impide Cipriano el desafío y se ofrece a interceder por los rivales con Justina. Va a casa de ésta, se enamora de ella y se declara, pero la joven rechaza sus pretensiones. El diablo entonces le ofrece enseñarle magia y proporcionarle el amor de Justina con tal de que le entregue su alma. Lo pactan así, el demonio hace diversos prodigios para probarle su poder y trata de hacer caer a Justina excitando por medios de fantasmas su sensualidad y ofreciéndose a llevarla adonde está Cipriano. Ella se resiste y le desconcierta diciéndole que Dios la ayuda, por lo que él huye. Forma entonces una figura fantástica de Justina y se la entrega a Cipriano, quien al abrazarla ve que es un esqueleto. Entonces el demonio se confiesa vencido por el Dios de los cristianos, y Cipriano se convierte al cristianismo y va a la ciudad, donde es aprisionado por su conversión (pues la acción pasa en tiempo de Decio) y en la cárcel halla a Justina presa también por la misma causa. Después son los dos martirizados, con lo que concluye el drama (540).

Como se ve, esta concepción es en su fondo análoga al Fausto, con la variación propia del sentido católico de Calderón. Cipriano se salva por la fe católica y no por el propio esfuerzo, y Justina, que es la Margarita del poema de Goethe, no es vencida, porque a la tentación opone su firme voluntad y su piadosa entereza y porque se halla asistida de la gracia (541). El demonio de la obra de Calderón es sombrío, feroz, terrible, como lo pinta el cristianismo; es el diablo católico y no la abstracta, irónica y fríamente perversa personificación del mal que presenta Goethe en el Mefistófeles de su poema. Pero aparte de estas naturales y lógicas variaciones, dado el sentido de ambos poetas, no puede negarse la semejanza que existe entre la obra de Calderón y la de Goethe.

El mérito de la española es innegable. No podía desenvolverse en la escena de mejor manera el pensamiento en que se funda, a saber «que la ciencia sin la gracia para nada vale: la gracia no ha de menester ciencia para levantarnos al cielo mismo». Las figuras de Justina y Cipriano están admirablemente presentadas, sobresaliendo la de la primera por su idealismo, piedad y sencillez, y la del segundo por su pasión y fe en la ciencia (542).

Al tratar de los dramas religiosos (místicos y de santos) que escribió Calderón, fuerza es que recordemos lo que antes de ahora hemos dicho acerca del sentido religioso de este gran poeta, dejando el insistir sobre este punto para la lección en que trataremos de los autos sacramentales, con los cuales no es dado confundir los dramas que al presente nos ocupan.

Veintidós dramas de esta clase escribió Calderón, siendo uno de los mejores el titulado *La devoción de la Cruz*, drama místico-romántico de carácter legendario, pues está basado sobre un concepto popular repetidas veces manifestado en la poesía castellana por varios escritores, entre ellos Gonzalo de Berceo, en los *Milagros de la Virgen*, y D. Alonso X, en sus *Cántigas*. Como la tendencia que refleja dicho drama es popular y consiste en la manera infantil de concebir el sentimiento religioso, propia de nuestro pueblo, ha sido muy combatido por los críticos, sin considerar las diferencias que existen entre la religión y el arte. Por otra parte, la crítica ha sido aquí con Calderón demasiado rigurosa, sin tener en cuenta que al escribirlo era mozo inexperto que apenas contaba diez y nueve años de edad, y que así y todo *La Devoción de la Cruz* es, como dice el Sr. Escosura, una revelación completa del naciente genio del entonces futuro autor de *La vida es sueño*.

Este drama, cuyo pensamiento se halla, revelado en su mismo título, y que trata de probar que la devoción de la Cruz basta para salvar al hombre más culpable, no está exento ciertamente de errores y de defectos graves. Esto no obstante, admira en él la habilidad con que están combinados elementos tan incompatibles como la fatalidad gentílica y la libertad cristiana. Es una verdadera leyenda romántica llena de interés y de situaciones dramáticas y aun trágicas, pero hecha con escaso miramiento a las conveniencias teatrales. El carácter que se representa en el protagonista, que es el del bandolero devoto, era muy real en aquella época y está pintado con corrección y vigor: lo mismo sucede respecto de las figuras de Curcio y Alberto, no pudiendo decirse lo mismo de la de Julia, que nos parece exagerada en el crimen. En muchas de sus situaciones se asemeja Eusebio a Edipo, por lo que el Sr. Escosura dice que es un Edipo cristiano. Como defectos de arte, los de más bulto de que adolece este drama consisten en la excesiva frecuencia de los cambios de lugar, la impropiedad de algunas figuras, las inconveniencias y temeridades escénicas que hay en varias escenas y el conceptismo y culteranismo en que abunda. El lenguaje es por punto general correcto y fácil y la versificación fluida a veces. En suma: *La Devoción de la Cruz* es un drama bien sentido, pero Calderón lo escribió más movido por la inspiración, que guiado por el buen juicio; si tiene defectos graves, no carece de grandes bellezas (543).

Entre los demás dramas religiosos que escribió Calderón merecen citarse (dejando aparte los que tienen el carácter de tragedias, de los cuales nos hemos ocupado antes, y algunos otros de poca importancia), *El Purgatorio de San Patricio*, *Las cadenas del demonio*, que trata del martirio de San Bartolomé y *Los dos amantes del cielo*, que se refiere al martirio de San Crisanto y Santa Daría, y tiene cierto carácter filosófico; en ellos se revela, como en los anteriores, el gran talento metafísico-teológico del que había de escribir los *Autos sacramentales para la villa de Madrid*, durante treinta años consecutivos.

No son muchos los dramas históricos que escribió Calderón, ni entre ellos los hay que sobresalgan tanto como las obras que más arriba hemos mencionado. *Las armas de la hermosura*, *El sitio de Breda*, *Judas Macabeo* y *El segundo Scipión*, pueden citarse como muestra de lo que en este género hizo Calderón.

No puede decirse lo mismo respecto de los dramas novelescos, a cuya clase pertenece *El Alcalde de Zalamea* (544), drama que participa algo de la tragedia (por lo que algunos lo han calificado de drama trágico), en cuanto que se distingue por el grande y terrible efecto trágico que en él hay. Distínguese además esta obra porque no sólo se funda en el honor con todos los rigores que éste impone, sino que es como una síntesis perfecta de los sentimientos predominantemente característicos del pueblo español de la época a que se refiere, según puede observarse por su argumento, que es como sigue:

Habiendo entrado una compañía de soldados en el pueblo de Zalamea, el capitán D. Álvaro de Ataide se aloja en casa del labrador Pedro Crespo, de cuya hija Isabel se enamora el capitán. Éste es arrojado de la habitación de la joven y reprendido agriamente por Crespo, de quien jura vengarse robando y violando a la bella Isabel. La roba en efecto auxiliado por sus soldados, la viola y la abandona en un bosque en el cual la encuentra su padre. Va éste a casa del capitán, que había mudado de alojamiento, y le ruega que le devuelva su honra, casándose con Isabel; pero como el capitán le responde con desprecios e insultos, Crespo (nombrado recientemente alcalde), llama a los labradores que consigo había llevado, y prende y forma causa a D. Álvaro. Sabedor del suceso el maestro de campo e inmediato jefe del capitán, D. Lope de Figueroa, reclama para sí el preso y entabla una violenta disputa con el alcalde, que se muestra tan altivo como él, que lo era mucho, y se niega rotundamente a entregarle el capitán. Furioso D. Lope, manda a sus soldados que incendien el pueblo; pero cuando van a verificarlo, llega Felipe II, y oyendo a ambas partes examina el proceso. Convencido del delito de D. Álvaro, pide al alcalde el reo para castigarlo: mas Crespo le dice que el castigo está ya dado y le enseña al capitán, agarrotado. Entonces el rey admirado de la firmeza de Crespo, no sólo no le castiga, sino que le hace alcalde perpetuo de Zalamea, con lo que concluye el drama (545).

Sobresale esta obra, dejando a un lado la buena traza de la fábula y lo magistralmente que se halla conducida la acción, por la pintura de los caracteres. Acerca de este punto dice Schack en la obra ya citada: «Por sus caracteres marcados y vivos no hay drama de Calderón que aventaje a éste. El anciano D. Lope de Figueroa, endurecido y áspero por sus largas campañas, pero humano en el fondo; el honrado Pedro Crespo después, representante legítimo del labrador español en su figura más noble, fiel a su rey y a su obligación, y con un ánimo de fortaleza invencible; el disoluto y altanero capitán, la alegre vivandera Chispa, las gallardas y graciosas fisonomías de Juan e Isabel, y en fin, los diversos soldados, inmorales y crueles, pero valientes, he aquí una galería de las figuras más variadas y con más viva verdad trazadas, que pueden mencionarse». Gran originalidad hay en todo este drama así en los caracteres como en la manera de presentar las situaciones, siendo el desenlace de un sabor trágico bastante subido, con la circunstancia de que el castigo no repugna a pesar de ser tan terrible, tanto porque corresponde a la magnitud de la culpa, por lo que resulta justificado, cuanto porque lo impone un pobre labrador contra la voluntad de un hombre de posición, poder y prestigio, circunstancia que cuadra perfectamente a los sentimientos de nuestro pueblo. El carácter del alcalde Crespo es uno de los más nobles y

simpáticos de nuestro teatro, por la firmeza, valor y energía, y a veces por la razonable moderación con que este personaje se conduce. El sentimiento del honor, juntamente con el respeto al monarca, se revelan en este drama de una manera admirable, reflejando además el sentido democrático de que más de una vez dieron prueba los españoles al encontrarse frente a frente de los reyes y los poderosos. En El Alcalde de Zalamea se observa una vez más lo que repetidamente hemos dicho acerca de la manera de entender el honor y la moral en los tiempos de Calderón, en los que se entendía que era lícita la venganza cuando a lavar manchas del honor se encaminaba: lo de tomarse la justicia por su mano, era uno de los cánones de aquella sociedad, y por eso lo vemos puesto en práctica a cada paso en el teatro de Calderón y demás ingenios de su época.

A la misma clase que El Alcalde de Zalamea pertenecen los dramas titulados Luis Pérez el gallego, El mejor amigo el muerto, Un castigo en tres venganzas, La niña de Gómez Arias y otros que como ellos son verdaderos dramas fundados en puras ficciones.

Lección XLVI.

Concluye el estudio de Calderón. -Comedias de este ingenio: carácter y condiciones de las de capa y espada (de caracteres, costumbres, intriga o enredo y figurón). -Indicaciones sobre las tituladas Casa con dos puertas mala es de guardar, La dama duende y algunas otras. -Ídem sobre las pastoriles. -Comedias de espectáculo o de tramoya. -Mención de algunas de esta clase, de asuntos caballerescos y mitológicos. -Comedias burlescas o parodias: su carácter y condiciones literarias; su analogía con el género bufo moderno. -Zarzuelas y óperas de Calderón: sus condiciones. -Entremeses, mojigangas y jácaras entremesadas. -Los autos sacramentales: su origen y períodos que se distinguen en su existencia; su concepto y clasificación como género poético. -Auge que alcanzaron y forma de su representación. -Autos de Calderón: juicio general acerca de ellos. -Indicaciones sobre algunos de los principales, y mención a otros. -Resumen sobre el carácter y desarrollo de los autos.

Después de haber examinado las tragedias y los dramas. propiamente dichos de Calderón, tócanos tratar de sus comedias, empezando por las de capa y espada, bajo cuyo nombre genérico hemos comprendido las de caracteres, de costumbres, de intriga o enredo y de figurón.

En estas comedias de capa y espada supo Calderón pintar hábilmente las costumbres galantes de su época, y trazar cuadros de grandísimo interés. En ellas campea, además de su mérito intrínseco, que es de primer orden, el de la fidelidad con que retratan las costumbres de aquella sociedad. Son, además, muestras muy bellas de lo que era el genio de Calderón respecto de enredos teatrales, y de los recursos poéticos que su rica vena le sugería constantemente, y que le hacían aparecer siempre nuevo, siempre ingenioso y siempre grande. Gran parte de la fama que este poeta goza dentro y fuera de España se la debe a sus comedias de capa y espada, en las cuales, si no hay la estricta unidad de acción que los clásicos piden, existe gran unidad de interés y son de poco bulto las infracciones de la unidad de tiempo: el lugar de la escena varía con

frecuencia en ellas a causa del estado material del teatro y del gusto del público. De lo que hemos dicho en el comienzo de este párrafo, se colige que en las comedias a que nos referimos entra por mucho el sentimiento del honor, puesto que siendo éste una como religión del siglo, tenía necesariamente que jugar gran papel siempre que se tratase de pintar y sacar a la escena las costumbres de la época.

Casa con dos puertas mala es de guardar, es una de las mejores que compuso Calderón en el género que nos ocupa: el plan, la invención, la distribución de los lances, el estilo y la versificación, todo ayuda a darle un mérito singular e indisputable. Es además la primera en el orden cronológico de las de capa y espada que compuso Calderón, y dentro de esta clase pertenece a las de enredo y también a las de costumbres, siendo un interesante cuadro de las de aquella época, como dice el Sr. Ochoa en su Tesoro del teatro español, un tributo en holocausto a la religión del siglo, al honor. Su plan está formado con meditación y acierto, presentándose en él los sucesos con un orden admirable y con mucha verosimilitud y naturalidad, y dando un interés progresivo a la fábula, no obstante lo complicadísima que es, al punto de ser poco menos que imposible exponerla con exactitud y claridad a la vez: es un argumento verdaderamente de enredo. Los caracteres son en ella todos simpáticos y están magistralmente delineados: Marcela es un tipo adorable de la dama ingeniosa y discreta; Lisardo, en quien algunos creen que Calderón se puso en escena, lo es del galán caballero y pundonoroso; Calabazas lo es del verdadero gracioso, del criado discreto, agudo y malicioso, y su pintura rebosa vis cómica; D. Félix es el tipo general del hombre de su clase, en aquellos tiempos, y el anciano Fabio recuerda que fue joven y hace ver que es caballero. En cuanto a la parte moral es digna de alabanza esta comedia, no siéndolo menos por lo que respecta al estilo y lenguaje, cortés y florido el primero, castizo y noble el segundo, y ambos exentos, por lo común, de los lunares que afean muchos pasajes en muchas de las obras de Calderón: la versificación es escogida, a veces sencilla y fácil, sobresaliendo la de las décimas de la primera escena del acto primero, las cuales tienen algo de conceptismo, pero como más de una vez hemos dicho, éste no peca de oscuro y cautiva por el ingenio y lozanía de la versificación (546).

No menos bella que la que acabamos de citar es la comedia titulada La dama duende que algunos consideran como hermana gemela de aquélla. De ella dice el Sr. Lista que «prueba que Calderón fue el primero de nuestros dramáticos antiguos que enseñó a sacar todo el partido posible de la fábula, y a subordinar los incidentes y escenas al enlace de la pieza. Una alacena, que ocupada por vidrios, corta la comunicación entre dos habitaciones, es la que forma la intriga de esta comedia; y de este primer supuesto ha sabido el autor deducir toda la serie de acontecimientos, ya cómicos, ya extraordinarios, que componen la fábula hasta el fin». Aunque la imputa algunos defectos, el Sr. Lista confiesa que la fábula está en esta comedia bien conducida, a pesar de ser tantos y tan varios los incidentes. Está en ella más justificada la reclusión de Ángela, que es la protagonista, que la de Marcela, en Casa con dos puertas; tiene episodios bellísimos y trascienden ya en ella la moral y la filosofía que en tan alto grado supo exponer Calderón en otras de sus obras, pues combate

resuelta y denodadamente la superstición de sus contemporáneos. Su versificación es floja, comparada con la de Casa con dos puertas, el diálogo menos noble y urbano, y el estilo está lleno de sencillez (547).

Tarea larga sería la de exponer una por una las comedias de capa y espada de Calderón, pues son muchas las que escribió de este género y casi todas interesantes. Citaremos algunas de las mejores para que se conozcan siquiera sus nombres, pues otra cosa no consiente la índole de este libro. Antes que todo es *mi dama*, *El escondido y la tapada*, *No hay burlas con el amor*, en la que además de las damas necias, presenta al galán presumido; *Mañanas de Abril y Mayo*, ¿Cuál es mayor perfección? en la que presenta los tipos de la necia, la discreta y la indiferente; *Las manos blancas no ofenden*, *No siempre lo peor es cierto*, *Dar tiempo al tiempo*, *Amor, honor y poder* y *El Astrólogo fingido*, en la cual reprende la mentira, son de las mejores en este género, así como las tituladas: *Para vencer a amor querer vencerle*, *El Galán fantasma*, en la que, como en *La dama duende*, critica la superstición, *La banda y la flor*, *Agradecer y no amar* y *El secreto a voces*. De la clase que hemos denominado de figurón escribió dos, siendo una la que lleva el nombre de *El alcaide de sí mismo*, en la cual aparece Calderón más como imitador de Lope de Vega que como siguiendo su propio estilo, y otra la titulada *Guárdate del agua mansa*, que ha sido muy bien juzgada por la crítica extranjera (548).

Dejando a un lado las comedias pastoriles, de cuya clase sólo escribió Calderón la titulada *El pastor Fido*, pues no pueden reputarse como tales algunas clasificadas en este grupo, tal como la que se titula *La fingida Arcadia*, cuyos personajes no son pastores, sino que aparecen disfrazados de tales, nos fijaremos en las de espectáculo o tramoya, las cuales, si bien son diferentes por el asunto de sus fábulas, puesto que unas son caballerescas y otras mitológicas, se comprenden en un mismo grupo, porque unas y otras estaban escritas con el mismo objeto, con el de solemnizar las fiestas que se celebraban en palacio o en los sitios reales. El carácter esencial de ambas clases es la ostentación y aparato, a semejanza de las modernas comedias de magia, con la diferencia de que si en éstas se sacrifica por completo lo literario al lujo y aparato escénico, en aquéllas se armonizaban ambos elementos, hermanando las transformaciones escénicas, decoraciones, danzas y cantares con las condiciones literarias propias de una verdadera comedia. Tal es el carácter distintivo de las de tramoya o espectáculo que escribió Calderón, las cuales, en este concepto, son muy superiores a nuestras comedias de magia que carecen de argumento y de toda condición literaria.

Como correspondientes a las comedias caballerescas de espectáculo deben citarse las tituladas *La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, que ofrece la circunstancia de ser la postrera que escribió nuestro gran dramático. Más en número son las mitológicas que escribió Calderón, y de las cuales merecen especial mención las siguientes: *Ni amor se libra de amor*, que es la fábula de Psiquis y Cupido y se considera como la perla de las de su clase; *El mayor encanto amor*, fundada en la historia de Circe y Ulises y que se hizo muy célebre por haber sido representada en el estanque grande del Retiro (1639), habiéndose interrumpido la representación por causa de un fuerte vendaval, y *Los tres mayores*

prodigios, cada uno de cuyos tres actos es una acción diferente, pues el primero es la historia de Medea, el segundo la de Teseo y el tercero la de Hércules, y fue representada con inusitado aparato por tres compañías y en tres teatros diferentes, habiéndose concedido por ella a Calderón el hábito de Santiago, cuando por *La vida es sueño* no tuvo merced alguna. A la misma clase corresponden las comedias tituladas *La estatua de Prometeo*, *Apolo y Climene* con su segunda parte *El hijo del Sol*, *Faetón*, y otras cuya enumeración sería ociosa. Por punto general, carecen de mérito literario estas obras dramáticas.

De las comedias llamadas burlescas o parodias escribió una Calderón con el título de *Céfalo y Pocris*, en la cual parodia una fábula mitológica y algunos pasajes de dos obras suyas (la comedia *Auristela y Lisidante* y la ópera *Celos, aun del aire, matan*). La parodia en cuestión fue representada en palacio en tiempo de carnaval, y está sembrada de anacronismos grotescos, pasajes verdes y grandes disparates.

Si se considera bien esta producción de Calderón, se descubrirán en ella muy pronto todas las condiciones propias del género bufo moderno. La misma clase le chistes, los mismos anacronismos en hechos, formas y palabras, todo, en fin, lo que caracteriza al género bufo se encuentra en *Céfalo y Pocris*. Y si además se tiene en cuenta que Lope de Vega, Guillén de Castro, Rojas, Moreto, Cádiz y varios otros de la misma época, cultivaron también esta clase de comedias o parodias, de las cuales conocemos veinticinco, se colegirá que el género bufo no es una manifestación del arte moderno (si arte puede llamarse a lo que tales engendros crea), sino que tiene su verdadero origen en el período más floreciente del antiguo teatro nacional, y nació alimentado por nuestros más grandes dramáticos. No debe, pues, tenerse como novedad lo que ya conocía el público, que aplaudió a Lope de Vega (549).

Con el nombre de fiestas de Zarzuela y de fiestas cantadas escribió Calderón algunas comedias, en las cuales interviene en todo o en parte la música. Los cantos sueltos que, según hemos visto, se introducían ya en tiempo de Lope de Vega en algunas representaciones, dieron lugar a dichas fiestas, que se representaron en el Buen Retiro en un principio por orden del infante D. Fernando, y para solaz y divertimento de su hermano Felipe IV. A la tentativa hecha por el Fénix de los ingenios en este sentido y de la cual es muestra su *Selva sin amor*, siguieron otras más formales debidas al gran dramático en cuyo estudio nos ocupamos, que, como indicado queda, recibieron en un principio el nombre de fiestas cantadas. Estas pueden dividirse en dos clases correspondientes a los dos géneros de representaciones que hoy conocemos: Zarzuelas y Óperas. A la primera pertenecen las piezas tituladas *Eco y Narciso*, que tiene acompañamiento y músicos; *El golfo de las sirenas*, con coros de música en la loa y en la mojiganga que le antecede y le sigue, *El Laurel de Apolo*, que se hizo al nacimiento del Príncipe Felipe Próspero y tiene música y baile toda ella. De la segunda clase, o sea de las óperas, son las que llevan por títulos *Celos, aun del aire, matan* y *La púrpura de la rosa*, ambas puestas en escena con bastante intervención de la música. He aquí, pues, cómo la zarzuela no es tampoco una producción del arte moderno, pues no cabe dudar que en estas fiestas cantadas tiene su verdadero origen y aun a ellas debe el nombre con que hoy se la designa (550). Si las piezas de esta clase que

escribió Calderón no están exentas de faltas, así en la forma como en el pensamiento, en cambio están sembradas de las bellezas que se observan en las otras obras de dicho ingenio, sobre todo por lo que a la versificación respecta.

De los cien sainetes que, según Vera Tasis, escribió Calderón, se conservan diez entremeses, dos mojigangas y tres jácaras entremesadas, esto sin contar las loas y mojigangas que van unidas a algunas de sus comedias. Dichas composiciones ofrecen poco de particular y nada que sea digno de estudio, por lo que nos limitaremos a citar sus nombres. Los de los entremeses son: El dragoncillo, imitación del de Cervantes titulado La Cueva de Salamanca; La casa de los linajes, La casa holgona, Don Pegote, Las Jácaras, El desafío de Juan Rana, Las Carnestolendas, La Plazuela de Santa Cruz, La Franchota y La Rabia: su objeto y nombre indican que el elemento cómico es en ellos lo predominante, y ya sabemos que Calderón lo manejó con discreción y gracejo. Los Flatos y La Muerte se titulan las dos mojigangas ya indicadas, las cuales tienen música, como algunos entremeses y las jácaras entremesadas, cuyos títulos son: El Mellado, Carrasco, que debía ser toda cantada, y La Chillona.

Para terminar este estudio sobre Calderón, fáltanos decir algo acerca de las importantes obras que se conocen con el nombre de autos sacramentales, género de producciones en que sobresalió nuestro gran dramático.

En los dramas religiosos, de que hemos tratado en las lecciones XXIX y XXXVIII, tienen su verdadero origen los autos sacramentales. La influencia de la Iglesia en el teatro, el sentimiento religioso, tan profundamente encarnado en nuestro pueblo, y las disposiciones relativas a las fiestas del Corpus Christi dadas por los papas Urbano IV y Clemente V, dieron impulso al drama religioso, que durante los siglos XIII y XIV llegó a ser la diversión predilecta del pueblo español. Cultivado este género de literatura dramática, primero por los eclesiásticos, y después por los seculares, revistió diferentes formas, las cuales responden a los diversos períodos que se dan en su desenvolvimiento hasta constituir el verdadero drama sacramental del siglo XVII.

Tres períodos se distinguen en la existencia de los autos sacramentales. En el primero, que sirve como de transición desde las farsas sin fisonomía propia, hasta los dramas religiosos perfectamente determinados, los autos no se limitaron exclusivamente a celebrar la fiesta de Jesús Sacramentado, el misterio de la Eucaristía, (como lo prueban los que compusieron Gil Vicente, Juan de Pedraza, Juan de Timoneda y otros autores anónimos que con ellos se dedicaron a la misma empresa) ni habían salido por completo de la tutela de la Iglesia. En el segundo período, que comienza en el último tercio del siglo XVI, los autos pasan ya definitivamente a manos de los seculares; y aunque durante él se empieza a definir, secularizándolo, el drama eucarístico, la verdad es que en los que escribieron Lope de Vega, Valdivieso, Tirso de Molina y otros ingenios, no se descubre todavía la glorificación del misterio a cuyo festejo se consagran: en este período, los autores de autos «emplearon, como dice un ilustrado crítico de nuestros días, alegorías y emblemas y otros medios expresivos propios del arte religioso; pero ninguno de ellos acertó con la forma y la manera adecuada del drama teológico,

esencialmente simbólico» (551). Por otra parte, es difícil encontrar en ellos verdadera acción. En el tercer período, que comienza con la segunda mitad del siglo XVII, el auto sacramental adquiere con Calderón las condiciones propias del verdadero drama teológico, pues en él se encuentra ya la acción, que es el todo en la poesía escénica, juntamente con los accidentes externos en que desde un principio se diferencia de las representaciones profanas. Moreto y algunos otros ingenios de esta época ayudaron a Calderón en la obra indicada.

Estudiando con alguna detención los autos propiamente dichos, veremos que son obras dramáticas en un acto, escritas en loor del misterio de la Eucaristía, y convendremos con el crítico antes citado en que deben estimarse como un florecimiento del culto externo, y una demostración, por formas visibles, de la verdad y bondad del dogma, siguiendo en ello la tradición didáctica de los siglos medios, combinada con el espíritu simbólico y alegórico de todos los siglos. Entrarían, pues, el sistema teológico del catolicismo, son reflejo de las creencias de la época en que se representaron, y constituyen el drama teológico dogmático que se presentía y tal vez vislumbraba en los comienzos de nuestra escena.

En cuanto a su clasificación en los géneros poéticos, los autos deben considerarse, según oportunamente se ha dicho (552), como una manifestación especial del drama teológico, que se distingue por adoptar la forma alegórica y tener un carácter predominantemente épico, por lo que algunos los han considerado como epopeyas dramáticas. También se ha designado a estas composiciones con el calificativo de melodramáticas y de sermones en representable idea.

Teniendo los autos tal significación, es lógica la popularidad que alcanzaron, sobre todo en la época de su mayor florecimiento: el pueblo los consideraba como su fiesta favorita y los reyes los protegían con visible insistencia, especialmente desde Felipe III, en cuyos días adquirieron gran esplendor e importancia. A partir del año de 1615 no hubo en España población alguna en donde no se representaran estas fiestas eucarísticas, que en las primeras ciudades del reino se ponían en escena con gran lujo y coste en calles y plazas públicas. Tenían lugar estas representaciones por la tarde del día del Corpus y se prolongaban algunas más, a veces hasta un mes. Mediante cuatro máquinas rodantes, llamadas Carros, se improvisaba el teatro en los parajes designados, que generalmente eran delante del palacio regio y de las casas de los ministros, consejeros y otras personas de alta jerarquía. Oportunamente se colocaban toldos y tablados para el público y los actores y un dosel para el Rey y su familia, todo lo cual requería grandes preparativos y no pocos gastos. Antes de llegar los carros al punto en donde había de ser la fiesta, los gigantones y la tarasca (las mismas grotescas figuras que solían ir en la procesión del Corpus) alternando con cuadrillas de danzantes, entretenían la impaciencia del público. Antes del auto se representaban una loa, generalmente cantada, y una farsa corta o entremés, concluyendo la función con música o baile (553). Estos eran los principales caracteres y accesorios con que se representaban las fiestas denominadas autos.

Calderón compuso varios de éstos con destino a las iglesias de Madrid, Toledo y Sevilla, de los cuales nos quedan más de setenta (554).

Son obras esencialmente alegóricas y no están divididos en jornadas como las comedias, sino que constan de un solo acto, y están precedidos de una loa que tiene por objeto anunciar el título del drama y en la que se hacen alabanzas del Santísimo Sacramento, en cuyo loor se hacía la fiesta, del Rey que la presidía y del Ayuntamiento que la costeaba. Por su carácter alegórico la imaginación no encuentra en los autos traba alguna, pudiendo echar mano de cuanto a su propósito interesa, así del cielo como de la tierra, del mundo moral como del físico, sin perdonar la mitología antigua. Las virtudes, los vicios, los afectos, las ideas, las flores, los días, la naturaleza, el universo en su totalidad, todo se personifica en los autos de Calderón. Por la música y el espectáculo de que aparecen adornados, se aproximan mucho a la ópera, y de aquí el título de melodramas con que algunos los designan, y por su riqueza y lozanía traen a la memoria las máscaras poéticas de Ben Johnson y Milton (555).

Considerados en su fondo los autos de Calderón, son una exposición de toda la teología y toda la metafísica de su tiempo, la manifestación del arte teológico y sagrado de aquella época, conforme a la más alta concepción cristiana, expuesta en aquel profundo y adecuado simbolismo que sólo Dante y Calderón conocieron (556). La presencia real de Jesús vivo en la hostia consagrada, el inefable misterio de la Eucaristía, el mayor de los misterios y el más portentoso de los milagros, como dice el Sr. Canalejas en su Discurso antes citado, es el asunto de los autos de Calderón. «En las loas, dice el mismo señor Canalejas, y al concluir todos los autos con himnos y con endechas, Calderón canta y glorifica el misterio de los misterios, el milagro del amor divino. La sangre y el cuerpo de Dios vivo únense a la naturaleza humana, la fortifican y mantienen, y renuevan en su seno el vigor de la gracia. Es la unión por amor de ambas naturalezas y el cumplimiento de la promesa del amor divino, de asistir, amparar y socorrer a la naturaleza humana. Dios está en la vida, Dios está presente; su cuerpo y su sangre llegan a nuestro ser, y un manjar espiritual y de esencia divina mantiene y estrecha el sagrado lazo que une al Creador y a la criatura. ¡Grande y admirable concepto, y símbolo de la unión del hombre con Dios, que justifica el entusiasmo y exaltación del gran poeta!»

Para poder apreciar bien todo el sentido y alcance, toda la grandeza del drama teológico de Calderón, menester es recordar la manera como éste sentía y expresaba la idea y el sentimiento religiosos. Ya hemos dicho que Calderón es el poeta católico por excelencia, y el más grande y el primero de los dramáticos cristianos. La esencia del catolicismo, y del catolicismo tal cual lo entendía su época, se halla vigorosamente encarnada en sus producciones. Nada puede dar mejor idea acerca de este punto que lo dicho por el eminente crítico alemán Guillermo Schlegel en un trozo que con razón ha sido llamado brillantísima apoteosis de Calderón:

«Pero el carácter de este poeta, dice, brilla sobre todo cuando se ocupa de asuntos religiosos: no pinta el amor sino es con rasgos vulgares, y no le hace hablar sino el lenguaje poético del arte; mas la religión es el amor que le es propio; éste es el corazón de su corazón, y por ella solamente pone en movimiento las teclas que penetran y conmueven el alma profundamente. Parece que no quiso hacer otro tanto en las circunstancias puramente mundanas: su piedad le hace penetrar con claridad en las más

confusas relaciones. Este hombre venturoso se había librado del laberinto y del desierto de la duda en el asilo de la fe, desde donde contempla y pinta con una serenidad que nada puede turbar, el curso de las tempestades del mundo. Para él la existencia humana no es un enigma oscuro: sus mismas lágrimas, como una gota de rocío sobre una flor, presentan al resplandor del sol la imagen del cielo: su poesía, cualquiera que sea el asunto que trate aparentemente, es un himno infatigable de gozo sobre la magnificencia de la creación: solemniza con una admiración alegre y siempre nueva los prodigios de la naturaleza y del arte, como si los viera siempre por la vez primera, con un brillo que el uso no ha empañado aún. Este es el primer despertamiento de Adán, acompañado de una elocuencia y de una sobriedad de expresiones que pueden dar solamente el conocimiento de las más secretas propiedades de la naturaleza, la más alta cultura del ingenio, y la reflexión más madura y grave. Cuando reúne los más apartados objetos, los más grandes y los más pequeños, las estrellas y las flores, el sentido de sus metáforas es siempre la relación de las criaturas con el Creador común, y esta arrebatadora armonía, este concierto del universo, es de nuevo para él la imagen del eterno amor, que todo lo comprende».

(557)

Esta manera de pensar y sentir la idea y el sentimiento religioso, y la exposición tan acabada que Calderón hace del sistema teológico y metafísico del catolicismo, se hallan principalmente en sus autos, en cuyas alegorías se encierra cuanto puede servir para la más fácil comprensión del dogma eucarístico en particular y de la idea católica en general. Para ello se vale el gran dramático del simbolismo y no desperdicia nada de cuanto puede servir a su propósito. Los usos, las costumbres y las instituciones conocidas y populares; las narraciones bíblicas; la mitología; los adagios y refranes; las leyendas y tradiciones piadosas, todo aquello en fin, que puede serle útil para facilitar la inteligencia de sus representaciones dogmáticas, lo aprovecha con gran oportunidad, con mucha maestría y a veces con verdadera audacia; y en todo encuentra, aunque sea simbólica o alegóricamente, formas y figuras con que dar determinaciones claras y concretas a sus abstractas concepciones. Los autos titulados: La nave del mercader, que trae el pan divino desde lejos, declarándose el Divino Mercader fiador y principal obligado, respecto a las deudas contraídas por el hombre; El Nuevo Palacio del Retiro, o El Nuevo Hospital de pobres, que dan testimonio de aquel Palacio o de aquel Hospital que la bondad divina edificó, sirviendo de fundamento la sangre del Crucificado; La Cena de Baltasar, en que muestra el castigo de la blasfemia humana y enaltece la idea de Dios y de su providencia; La Serpiente de Metal, en que recuerda las ingratitudes del pueblo de Israel; El verdadero Dios Pan, que es Jesús que está en el pan sagrado; Psiquis y Cupido, cuyas figuras representan al Redentor y a la humanidad redimida, como en Andrómeda y Perseo están personificados la Naturaleza humana y el Amor divino; El Cubo de la Almudena, fundado en una leyenda piadosa de Madrid; como La Devoción de la Misa y El Santo Rey Don Fernando lo están en las tradiciones épicas castellanas de la Edad Media, y otros que pudiéramos citar y que con estos enumera con más minuciosidad el Sr. Canalejas, ponen de manifiesto cuanto acabamos de decir respecto a los elementos de que Calderón se valió para hacer sensible la idea que domina

en sus concepciones teológicas. Los títulos de varios de sus dramas profanos le sirvieron para algunos autos como, por ejemplo, para *El Pintor de su deshonra* y *La vida es sueño*. Este último es una como paráfrasis del drama filosófico que lleva el mismo nombre y uno de los mejores: los personajes de la loa son los cinco sentidos, el Cuerpo y el Discurso; y los del auto, los cuatro elementos, el Poder, la Sabiduría, el Amor, el Hombre, la Gracia, el Albedrío, el Entendimiento, la Luz, la Sombra y el Pecado. *El Hombre* representa la figura de Segismundo, vestido como éste de pieles, y como él expresando los mismos conceptos e ideas que tanta celebridad han dado al drama profano.

El Divino Orfeo, en que se representa al Creador con toda la grandeza del poema de la creación, es otro de los mejores autos de Calderón. He aquí en qué consiste. En un carro en forma de nave va el Padre Eterno antes de la creación. Llegado a la plaza llama a la vida a todos los seres, realizándose la creación. A este fin van apareciendo otros carros simbólicos con dichos seres, los cuales se van uniendo al carro principal. Enseguida se representa con gran aparato la caída de los ángeles rebeldes. A ella sigue la aparición del mal en la naturaleza, la que por medio de hábiles transformaciones va perdiendo las brillantes formas con que salió a la escena y adquiriendo las que hoy tiene, todo ello en medio de coros de ángeles. Después de la caída de Adán aparece el Divino Orfeo, o sea Jesucristo con una lira en forma de cruz, cantando las desgracias de la humanidad y salvándola al fin y venciendo al infierno en medio de los cánticos de toda la naturaleza.

No menos simbólico y más teológico aún que este auto, es el titulado *A Dios por razón de Estado*. Aparece en él el Pensamiento humano personificado en una figura alegórica, buscando la verdadera idea de Dios y yendo aconsejado de la Prudencia a encontrarla en la Gentilidad, en las antiguas religiones, que recorre sin fruto. Visita luego en islas remotas al Ateísmo materialista, cuyas doctrinas rechaza con horror. Va luego al Islamismo, en el que encuentra un rayo de verdad, hasta que al fin descubre la religión verdadera en el Cristianismo que predicaba San Pablo. A pesar de las explicaciones de la Ley de Gracia, la Sinagoga y el Islamismo perseveran en su error; pero la Gentilidad y el Ateísmo se convierten, y la Razón queda satisfecha en cuanto a Dios; mas el Ingenio humano pregunta aún: qué soy, y qué es y qué vale una vida. También es digno de mencionarse el auto titulado *Los Misterios de la Misa*, cuyo protagonista es la Sabiduría, de la que se hace una vistosa descripción, representando en los colores de sus plumas los de las Facultades universitarias: la explicación de la misa y de sus misterios está magistralmente hecha (558).

Como puede observarse por la mera exposición de sus autos, lo primero que revela Calderón es un sentido teológico-católico muy vivo y grande. Revela igualmente un atrevimiento desusado al encarnar, como lo hace., en formas artísticas a Cristo y a las entidades más abstrusas, siendo muy de notar, como dice el Sr. Canalejas, que cuando se trata de Dios reprime la tendencia figurativa y plástica de su ingenio y sólo trae a la escena algunos de sus atributos, no atreviéndose a imaginar símbolo ni forma para el Ser infinito y absolutamente perfecto, lo cual da al simbolismo calderoniano un, carácter particular, digno de detenido estudio.

A la alteza del pensamiento unen los autos de Calderón la riqueza y galanura propias de las formas de sus dramas profanos, con más un brillante lirismo que es hijo del argumento mismo de los autos, que no toleraría la frase concisa de la comedia o el drama: todas las formas líricas, desde el idilio hasta la oda, desde el soneto a la letrilla de pie quebrado, las recorre Calderón en sus autos con el lujo y brillantéz de la escuela oriental. La abundancia y riqueza métrica rivalizan en las composiciones de que tratamos, con la sencillez, facilidad y armonía del estilo y del lenguaje, siempre calderonianos.

No están exentos de faltas los autos: su argumento se presta poco a las formas artísticas del drama y los asuntos que tratan son algo expuestos. Además, Calderón predicó en ellos muchas veces la intolerancia; santificó los autos de fe, elogiando el sombrío Tribunal de la Inquisición, y se mostró hasta cruel con los herejes; todo lo cual constituye a la luz de la ciencia graves defectos, que el Arte le perdona, porque sin ello no hubiera sido el poeta popular de su pueblo y de su tiempo, el dramático español del siglo XVII.

Calderón elevó a la más alta cumbre del Arte los autos sacramentales, que en su tiempo alcanzaron una inmensa popularidad. Después decayó ésta, mejor dicho, fue suprimida por el Gobierno, mediante la proscripción contra los autos decretada en 1765 por el Estado, a impulsos de la mal aconsejada crítica del siglo XVIII, que por boca de Jovellanos, Moratín, y otros llamó a los autos «supersticiosa costumbre», «composiciones absurdas» y «absurdos monstruosos y perjudiciales a la dramática», acusándolos a la vez de «haber alimentado la equívoca devoción del vulgo, haciendo cada vez más difícil la reforma de nuestro teatro». Pero la crítica razonada e imparcial ha puesto en claro más tarde que sólo el fanatismo político y literario ha podido prohiar semejantes calificativos, y que los autos sacramentales de Calderón son dignos de ocupar un lugar preferente en la historia del arte español.

Lección XLVII.

Concluye el estudio de la dramática en el primer período de la segunda época. -Autores de segundo y tercer orden posteriores a Lope de Vega e imitadores de Calderón. -Número de ellos y causa de su abundancia. -Cubillo. -Leiva. -Los Figueroas. -Villaviciosa, Avellaneda, Cáncer, Zavaleta y Rosete. -Enríquez Gómez, Zárate y Barrios. -Juan Vélez de Guevara y Cuéllar. -Diamante. -Monroy, Martínez, Salazar y Torres y el padre Céspedes. -Sor Juana Inés de la Cruz, Doña Ana Caro Mallen de Soto, y otra poetisas. -Comedias de un ingenio de esta corte: Felipe IV; Monteser. -Matos Fragoso, La Hoz y Mota, y Solís. -Candamo: su influencia en el teatro e impulso que dio a la zarzuela; el Maestro León. -Empieza la verdadera decadencia del teatro español: Zamora y Cañizares. -Observaciones sobre esta decadencia.

Con Calderón llegó el teatro español al apogeo de su grandeza. En brazos de tan insigne dramático empieza ya a languidecer para venir a parar al estado de postración en que lo veremos ahora. Su período de

verdadero esplendor, que alcanza los últimos catorce años de Lope y los treinta primeros de Calderón, cesó ya en vida de éste, a quien cupo la gloria de haber retardado la agonía del arte dramático nacional, que había pasado ya de la plenitud de la vida, del período de la virilidad, al agotamiento de las fuerzas, al período de la decrepitud.

Con la presente lección, que pone término a nuestro estudio sobre la poesía dramática de los siglos XVI y XVII, asistiremos a esa agonía a que antes nos hemos referido.

Ya hemos dicho que con el brillante ejemplo dado por Lope de Vega, el número de autores dramáticos, antes poco abundante, se acrecentó de una manera considerable, hasta el punto de que, a principios del siglo XVIII, pasaban de treinta mil las composiciones de todos los géneros que había producido el teatro español. Sin duda que a semejante resultado contribuyó poderosamente, aparte del ejemplo y triunfos de Lope y Calderón, la protección decidida que Felipe IV, el conde-duque de Olivares y muchos grandes y magnates del reino, prestaron a nuestra escena. Cupo también una parte no pequeña en esta obra al pueblo en general, que, como en diferentes ocasiones hemos dicho, mostró desde muy antiguo una grande y viva afición por las representaciones escénicas, y en la época que nos ocupa alentaba con sus favores a los muchos ingenios que, ganosos de gloria o en busca de recursos, se lanzaban a escribir para el teatro.

Empresa muy penosa de realizar fuera la de dar aquí cuenta, siquiera fuese en brevísimo sumario, de los autores dramáticos de segundo y tercer orden que florecieron después del fecundo Lope de Vega, aun concretándonos al período de decadencia, de que esta lección trata, durante el cual hubo más de doscientos ochenta poetas, que produjeron más de cuatro mil quinientas obras; y aunque el presentar rematada semejante tarea no ofreciera dificultad alguna, siempre se opondría a que lo hiciésemos la índole elemental de nuestro libro, cuyos límites no consienten dicho trabajo. Hablaremos, pues, sólo de aquellos dramáticos que más se hayan distinguido entre los de su clase, o que por algún concepto tengan alguna significación en la historia de nuestro teatro.

Del primero de quien debemos hacer mención es de D. Álvaro Cubillo de Aragón, natural de Granada y a lo que parece conocido en tiempos de Lope como autor dramático de crédito. Según él mismo dice, en 1654 tenía ya escritas más de cien comedias; pero a nuestros tiempos sólo han llegado noticias de veintitrés y de dos autos. Por su invención, discreta y bella forma y entonación poética, no desmerecen algunas de estas obras de las más celebradas de otros autores más afamados, y dan prueba de que el autor no carecía de talento, sabía producir grandes efectos y presentar buenas situaciones dramáticas. Como las mejores de sus obras deben citarse las tituladas *La perfecta casada*, *Las muñecas de Marcela*, *El amor como ha de ser*, *El invisible príncipe del Baúl* y *El Señor de Noches Buenas*, en las cuales hay intención moral, nobleza de pensamiento, buenas pinturas de caracteres, bastante vis cómica, y mucha naturalidad y fluidez en el lenguaje y los planes están bien arreglados. La titulada *El genízaro de España y rayo de Andalucía*, cuyo argumento está tomado de la conocida historia de los Siete Infantes de Lara, y la que lleva por nombre *El Conde de Saldaña* (559), ambas pertenecientes al género heroico, pueden sufrir el parangón con las de mayor fama. Esta última se halla fundada en los hechos

de Bernardo del Carpio y es muy celebrada, así por las bellezas literarias que encierra, como por la popularidad que han alcanzado algunos de sus pasajes.

D. Francisco de Leiva Ramírez de Arellano, natural de Málaga, floreció a mediados del siglo XVII y es poco conocido y quizá merecedor de más nombre que el que goza. Cultivó diferentes géneros dramáticos, distinguiéndose en el llamado de figurón que imitó del teatro de Calderón, como lo prueba su comedia titulada Cuando no se aguarda y príncipe tonto. Esta y El socorro de los mantos, son sus mejores producciones, pues en ellas muestra natural inventiva, sabroso estilo y otras cualidades que revelan verdadero talento. Quizá si se hubiese dedicado sólo a cultivar el género cómico, Leiva hubiera alcanzado mayor fama; pero arrastrado por la moda de las comedias heroicas, puede decirse que malogró su ingenio, como lo prueban las que de esta clase compuso con los títulos de La mayor constancia de Muelo Scévola y Albania tiranizada, la caballeresca Amadís y Niquea y la religiosa Nuestra Señora de la Victoria y restauración de Málaga. Es de advertir que las obras de Leiva abundan en cuentos y apólogos ingeniosos, y que su versificación revela gran facilidad.

D. Diego y D. José de Figueroa y Córdova fueron dos hermanos, poetas andaluces, muy apreciados en la corte por su elevada posición y fecundo ingenio, que juntos escribieron varias comedias siguiendo la costumbre de aquella época, y lo hicieron dando pruebas de igualdad en el estilo y en el pensamiento. De D. Diego, que debía ser superior en talento a su hermano, es la conocida y muy bella comedia titulada La hija del mesonero, y también La ilustre fregona. De las escritas por ambos hermanos merecen citarse las tituladas Pobreza, amor y fortuna, Mentir y mudarse a un tiempo, Leoncio y Montano, La dama capitán y A cada paso un peligro, escritas en estilo fácil y ameno y salpicadas a veces de chistes muy oportunos: las dos primeras pueden servir como muestras de ingeniosa intriga y presentan caracteres muy delicados. También se atribuye a los Figueroas la preciosa comedia Todo es enredo amor y diablo son las mujeres, que hubo de tener presente el autor de Gil Blas para escribir uno de los preciosos episodios de su libro; pero está ya fuera de duda que esta obra pertenece a Moreto.

D. Sebastián de Villaviciosa, D. Francisco de Avellaneda, D. Gerónimo de Cáncer y Velasco, D. Juan de Zavaleta y D. Pedro Rosete, merecen también citarse aunque sus obras no tengan gran importancia (560).

Dejando a un lado al portugués Antonio Enríquez Gómez, que escribió veintidós comedias de escaso mérito, siendo las mejores A lo que obliga el honor y Celos no ofenden al sol, y a D. Fernando de Zárate, poeta poco conocido y cuyas mejores comedias son La presumida y la hermosa y Mudarse por mejorarse (561), y pasando por alto al judío Miguel Barrios, que a pesar de las persecuciones de que fue objeto por parte de la Inquisición, escribió El español en Orán, larga y pesada comedia no exenta de mérito, nos detendremos en D. Juan Vélez de Guevara, hijo del famoso D. Luis, de quien heredó el talento para el ejercicio de la poesía. Nació en Madrid por el año de 1611 y fue protegido y secretario del duque de Veragua, obteniendo después el cargo de oidor de la Audiencia de Sevilla: se casó en Madrid a 18 de Enero de 1655 y murió en la misma población el 22 de Noviembre de 1675. El repertorio dramático de este autor se confunde con

el de su padre, de tal manera, que es punto casi imposible el depurarlo. Sus comedias mejores son las tituladas: El Mancebón de los Palacios o agraviar para alcanzar, que es muy linda, y La boba y el vizcaíno, D. Juan igualó a su padre en la fluidez de la versificación, aventajándole en la gracia: algunos lo atribuyen el precioso drama Reinar después de morir, que hemos dicho escribió su padre. También merece citarse por su excelente ingenio dramático D. Gerónimo de Cuéllar, natural de Madrid, que escribió algunas comedias no despreciables, como las tituladas Cada cual a su negocio, y hacer cada uno lo que debe, y El pastelero de Madrigal, compuesto sobre el trágico suceso del fingido rey D. Sebastián (562).

Entre los autores contemporáneos de Calderón que mayor nombradía y favor alcanzaron, figura D. Juan Bautista Diamante, cuya patria se ignora, sabiéndose solamente que procedía de una ilustre familia portuguesa y que sus comedias se representaron con gran aplauso en los teatros de Madrid y de Lisboa. No estaba dotado de mucha invención u originalidad, por lo que era poco escrupuloso en apropiarse argumentos ajenos. Algunas de sus comedias han merecido, sin embargo, llegar hasta nosotros con cierta aureola de fama, ya por sus argumentos mismos, ora por su originalidad, más o menos disputada a Diamante. Una de ellas es la titulada La judía de Toledo, fundada en los supuestos trágicos amores de Alfonso VIII con la hermosa Raquel: la fábula está muy bien conducida en esta obra, resultando un drama bastante animado (563). Otro de los dramas notables de Diamante es el titulado El honrador de su padre, en el que siguiendo las huellas de Guillén de Castro en su famosa comedia Las mocedades del Cid, y teniendo a la vista la imitación de ésta hecha por Corneille, tomó de una y otro lo que le pareció, produciendo una obra llena de bellezas. Las demás comedias de este autor dignas de mencionarse, son: El valor no tiene edad y Sansón de Extremadura (564), El ganapán de desdichas o Cuánto mienten los indicios, El Céspedes de Ocaña, El cerco de Zamora y Más encanto es la hermosura: la de Santa Teresa de Jesús, que pertenece al género de las devotas o de santos, y la de María Estuarda, que corresponde al de las históricas, no tienen la misma importancia. Escribió además tres zarzuelas a la usanza de la época, con los títulos de Alfeo y Aretusa, Júpiter y Sémele y Nacimiento de Cristo: también compuso varios autos de escasa importancia.

Entre otros muchos poetas que pudieran citarse correspondientes a los días de que tratamos, mencionaremos a D. Cristóbal Monroy y Silva, que sin duda fue contemporáneo de Diamante y a lo que parece natural de Sevilla: escribió un rico repertorio de comedias, en las que muestra ingenio y estimables dotes; D. Antonio Martínez Meneses, autor de muy discretas comedias; D. Agustín de Salazar y Torres, que floreció en Soria en 1642 y se educó en Méjico: fue muy erudito, y a pesar de su buen talento no pudo imitar a Calderón, como se propuso; y el jesuita y predicador de gran fama Valentín de Céspedes, que bajo el seudónimo de Pedro del Peso, escribió la comedia religiosa y alegórica, de argumento ingenioso y muy buenas condiciones artísticas, titulada Las glorias del mejor siglo (565).

El ejemplo dado por el jesuita Céspedes fue seguido por otros religiosos (566), extendiéndose la afición por hacer comedias hasta las congregaciones de mujeres, mereciendo especial mención entre las que este camino siguieron, la monja mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, que ya

mencionamos al tratar de la poesía lírica (lección XXXVI), restándonos decir, al considerarla como dramática, que sus obras revelan ingenio y discreción y que la autora se hallaba bastante contaminada del mal gusto de la época. Escribió dos autos: El mártir del Sacramento San Hermenegildo y El cerco de Joseph, que son superiores a las comedias denominadas Amor es más laberinto y Los empeños de una casa, que son las dos mejores que compuso.

No es esta monja la única poetisa, que en la época de que tratamos cultivara la dramática, pues muchas otras mujeres dieron pruebas de su ingenio escribiendo para el teatro. Entre ellas merece especial mención Doña Ana Caro Mallén de Soto, que alcanzó en su tiempo bastante boga y escribió las comedias tituladas El Conde de Partinuples, Peligro en mar y tierra, y Valor, agravio y mujer, la primera de las cuales era tenida por los contemporáneos de la autora en muy buen concepto: Vélez de Guevara, en su Diablo Cojuelo, califica a esta doña Ana (ya nombrada por nosotros como poetisa lírica en la lección a que antes hemos hecho referencia), de décima musa sevillana (567).

Bajo el epígrafe de Un Ingenio de Esta Corte se publicaron en aquel fecundísimo siglo multitud de comedias de autores conocidos que, por razones más o menos plausibles, trataban de guardar el anónimo. Las que pertenecen a más de un ingenio suelen tener algo bueno; no así las que eran de un sólo autor anónimo, generalmente apellidadas de moros y cristianos, de las cuales es muy rara la que merece aprecio, a excepción de la tan conocida como popular titulada El triunfo del Ave-María. Por algún tiempo se ha creído que las comedias impresas bajo el epígrafe de un ingenio de esta corte, eran debidas a la pluma de Felipe IV, lo cual no es cierto. Lo es sí, que este monarca se entretenía en componer comedias de repente en su palacio del Buen Retiro con Calderón y otros ingenios; pero ni fueron tantas ni es fácil que se imprimieran. Hay, sin embargo, una comedia titulada El conde de Essex, que generalmente es atribuida a Felipe IV: tiene interés y buenos versos y escenas de mérito: también se atribuyen con más o menos fundamento a este monarca los dramas El rey D. Enrique el Enfermo, y Lo que pasa en un torno de monjas.

Dejando a un lado a D. Francisco Monteser, famoso por las parodias que hizo, entre las que descuella la de El caballero de Olmedo, de Lope, en la cual, al dar muestras de ingenio, gracia y desenvoltura, se propuso el fin laudable de ridiculizar los extravíos del arte escénico, nos fijaremos en tres autores que sin disputa tienen mayor importancia que los hasta aquí mencionados.

Uno de ellos es el caballero D. Juan de Matos Fragoso, natural de Albitio (Portugal). Cursó en la Universidad de Eborá y perteneció a la orden de Cristo: avecindado en Madrid, donde murió por el año de 1692 en edad muy avanzada, se dedicó exclusivamente al cultivo de la poesía, con especialidad a la dramática, alcanzando en ella bastante celebridad, pues fue uno de los más infatigables y fecundos dramaturgos de aquel siglo: perteneció a la sociedad que Moreto formó para escribir obras dramáticas. Fue imitador, ya de Moreto, ya de Tirso, y compuso por sí sólo más de sesenta comedias y no pocas en compañía de otros autores; y si generalmente da en ellas muestras de hallarse, como los que más, contaminado del mal gusto de la época, y en muchas de sus producciones

presenta argumentos disparatados y extravagantes, caracteres inverosímiles y conceptos alambicados y oscuros en demasía, en algunas comedias, doce por lo menos, revela bastante ingenio y dotes poéticas de no escaso mérito. De estas comedias a que nos referimos, en las cuales los argumentos están desenvueltos con bastante regularidad, deben citarse como las mejores las tituladas *El yerro del entendido*, fundada en la novela *El Curioso impertinente*, de Cervantes; *La dicha por el desprecio*, *El sabio en su retiro* y *villano en su rincón*, producción bellísima que bastaría por sí sola a dar nombre a quien la compuso, y que tiene escenas que no desmerecen de las mejores de García del Castañar; *Con amor no hay amistad*, *Ver y creer*, *Poco aprovechan avisos*, *El galán de su mujer*, *Lorenzo me llamo* y *carbonero de Toledo*, y otras: en casi todas ellas suelen encontrarse pensamientos nobles y elevados, expresados con sencillez y dignidad.

D. Juan de la Hoz y Mota es otro de los tres dramáticos a que antes hemos aludido. Fue natural de Madrid, caballero de la orden de Santiago y regidor perpetuo de la ciudad de Burgos: por esta ciudad fue también, como su padre, procurador a Cortes, en cuyo concepto concurrió el 4 de Diciembre de 1657 al juramento del príncipe D. Felipe Próspero, siendo él quien dirigió a S. M. la arenga que en tales casos correspondía hacer al procurador de Burgos, en competencia con el de Toledo: desempeñó además otros cargos de importancia en la Corte. Su puesto entre los dramáticos de segundo orden se lo debe, sin duda, a su agradable y divertida comedia de carácter titulada *El castigo de la miseria*, obra de reconocido mérito, en la cual supo el autor apartarse del camino de las comedias de enredo y aventuras amorosas, tan trillado por sus contemporáneos (568). Las demás comedias de este autor, hasta el número de diez o doce que se conocen, valen poco, a excepción de alguna que otra como las tituladas *El montañés Juan Pascual*, primer asistente de Sevilla, y *El buen juez no tiene patria* o *el villano del Danubio*, que no carecen de mérito (569).

«El último escritor de mérito en el teatro español, dice Ticknor, con todas las buenas cualidades y dotes de los antiguos, es el historiador de Méjico D. Antonio de Solís y Rivadeneyra». Como al estudiar la Didáctica trataremos de este ingenio, omitimos aquí toda circunstancia referente a su vida y obras de otro género, y sólo diremos de él que como autor dramático se distinguió por la habilidad y feliz combinación de sus planes (que no siempre eran originales) y por la regularidad a que casi con el rigor de un preceptista aspiraba en ellos. Su estilo es puro, su versificación armoniosa y su manera natural y sencilla, más de lo que podía esperarse de unos tiempos en que tan tiránico imperio ejercía el culteranismo: en discreción, regularidad y vis cómica, pueden competir las comedias de Solís con las mejores de Moreto. De los doce dramas que dejó escritos el célebre historiador, los que más fama le han dado son los del género cómico titulados: *El amor al uso*, comedia tan preciosa como alabada (570); *Un bobo hace ciento*, que si bien tiene un argumento complicado e inverosímil, está sembrada de chistes y sales cómicas: *El Doctor Carlino*, no menos graciosa, y *La gitanilla de Madrid*, no menos excelente que las citadas, por su regularidad clásica, por la gracia y verdad de los caracteres y por la soltura del estilo: en esta comedia copió Solís la novela de Cervantes que lleva el mismo título. En los dramas del género

heroico se dejó llevar Solís de la corriente del mal gusto, como lo prueban los retruécanos, las hipérbolas y las metáforas de que están llenos los titulados Eurídice y Orfeo, Triunfos de amor y fortuna y Las Amazonas: El alcázar del secreto, que es en el que más imita a Calderón, tanto en sus perfecciones como en sus extravíos, es el mejor de esta clase.

«Entre los autores que, por un exceso de orgullo, tal vez, o de singularidad, dice Mesonero Romanos, contribuyeron más a oscurecer y falsear el carácter de la antigua comedia, ninguno puede disputar el primer puesto a D. Francisco de Bancés Candamo, por la importancia real de su talento, por la popularidad de sus obras, y por el favor que disfrutó en la corte y en el público». Este poeta nació en Sabugo (Asturias), por el año de 1662: recibió una educación bastante esmerada, aunque poco literaria, y ocupó un buen lugar en la Corte, gracias a los favores con que le distinguió Carlos II, lo que no dejó de suscitarle émulos (571). Escribió veintiuna comedias, autos y zarzuelas, con sus loas y entremeses correspondientes, revelando en ellas un ingenio bastante claro y no escasa instrucción; pero se dejó llevar de tal modo del culteranismo, que bien puede asegurarse que en lo alambicado, hiperbólico y enrevesado de sus conceptos y expresiones, dejó muy atrás a los más delirantes gongoristas. Este defecto de estilo perjudica notablemente a sus dramas, entre los cuales hay algunos cuyos planes son ingeniosos y regulares, aunque intrincados, y que están sembrados de sentencias nobles y de máximas profundas de moral y de política. Las mejores comedias de Bancés Candamo, son las tituladas: El esclavo en grillos de oro, Por su rey y por su dama, El Austria en Jerusalén y El duelo contra su dama.

Una de las cosas porque Bancés Candamo se hizo más notable, es por el impulso que dio a la zarzuela, género de representaciones de que hemos tratado en la lección precedente. La afición que la Corte mostraba por estas fiestas y la calidad de poeta oficial que tenía Candamo, le pusieron en situación ventajosa para dar impulso y una forma más determinada a las fiestas de zarzuela, en cuya empresa le ayudaron Diamante, Matos Fragozo y Solís, particularmente el primero.

Opina el Sr. Gil de Zárate que con Bancés Candamo -cuyas huellas siguió Melchor Fernández de León, que escribió bajo el nombre de El Maestro León gran número de comedias heroicas y fabulosas, zarzuelas mitológicas y vidas de santos-, empieza la decadencia de nuestro teatro, opinión que está conforme y debemos enlazar con la emitida por Ticknor al tratar de Solís, al cual considera, según ha podido verse por las palabras que oportunamente copiamos, como el último escritor dramático de mérito. A partir, pues, de Candamo el teatro español desciende rápidamente hacia el último extremo de decadencia. Coincide este hecho con el vergonzoso reinado de Carlos II y con el entronizamiento en España de la Casa de Borbón, la cual mostró gran desvío hacia el drama nacional, a lo que sin duda se debió la estima tan grande con que por aquella época eran miradas las zarzuelas y óperas, de que antes hemos hablado.

Se nota más la decadencia del teatro español en las obras de D. Antonio de Zamora y D. José de Cañizares que escribieron la mayor parte de sus comedias entrado ya el siglo XVIII, cuando la influencia francesa empezaba a hacerse sensible en nuestra escena, lo que no obsta para que

ambos poetas imitaran de una manera sumisa, sobre todo el primero, el teatro calderoniano.

Zamora era natural de Madrid y fue tenido en su tiempo como poeta lírico y dramático de estima, opinión que estaba justificada por las buenas dotes que revelan sus obras, a pesar de estar viciadas en gran manera por el malhadado gusto de la época. Escribió unas cuarenta comedias, todas más largas de lo regular y pertenecientes a diferentes géneros: la mejor y la que más fama le ha dado pertenece al de figurón y se titula *El hechizado por fuerza*, comedia lindísima que ha llegado hasta nosotros con gran aplauso, y que está sembrada de todo linaje de bellezas: es un modelo de discreción y gracia, y de personajes cómicos admirablemente trazados. De las demás obras dramáticas de Zamora las más importantes son: *Mozariegos y Monsalves*, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra*, que es una imitación de Tirso; *Cada uno es linaje aparte* y *los Mazas de Aragón*, *La defensa de Cremona*, y la pastoral titulada *Siempre hay que envidiar amando*. El auto titulado *El pleito matrimonial*, empezado por Calderón, y terminado por Zamora, está tan bien imitado en la parte de éste que no se sabe distinguir de la primera.

Cañizares nació también en Madrid a 4 de Julio de 1676, y desde la edad de 14 años empezó a escribir para el teatro en el cual alcanzó bastante favor: sirvió en la carrera de las armas y falleció en 1750. Escribió toda clase de dramas, entre ellos zarzuelas y comedias de magia, y como Zamora, cultivó la escuela del antiguo teatro español, siendo su teatro profundamente calderoniano en todo y por todo. Sobresale Cañizares, comparado con Zamora, por las dotes de invención, ingenio y agudeza, y como éste, descolló en el género de figurón, en el que bien puede decirse que llevó ventaja a Calderón y al mismo Moreto, como puede verse por su conocida comedia: *El Dómine Lucas*, en la cual ofrece una figura tan epigramática, tan cómica, tan viva, tan chistosa, que es difícil encontrar en todo nuestro repertorio otra que la supere. *El picarillo en España*, *Las Cuentas del Gran Capitán*, *Los hechizos del amor*, *Yo me entiendo* y *Dios me entiende*, *Abogar por su ofensor*, *La vida del Gran Tacaño*, *El honor da entendimiento* y *El más bobo sabe más*, *La más ilustre fregona* y *El Asturiano en la Corte* y *Músico por amor*, son de las mejores comedias del abundante repertorio de Cañizares, de quien no debe olvidarse que se distinguió también en el género de las de magia, como lo prueban *El asombro de la Francia* *Marta la Romarantina*, *El anillo de Giges*, *D. Juan de Espina* y alguna otra.

Por más que Zamora se empeñara en seguir sumisamente a Calderón y se esforzase en imitar a los antiguos maestros, y por más que Cañizares, con más fortuna que él, siguiera mejor este camino y gozase en su tiempo de nombre, fama, popularidad y aprecio, es la verdad que ambos ponen de manifiesto con harta claridad la decadencia progresiva y rápida del teatro español. Refiriéndose al segundo de los mencionados dramáticos, dice con mucha oportunidad y elegancia Ticknor: «Al recorrer sus setenta u ochenta comedias, recordamos al instante las torres y templos del mediodía de Europa, construidos durante la Edad Media, con las ruinas y fragmentos de antiguos edificios, restos magníficos de una época gloriosa, y que así revelan la grandeza y esplendor de los pasados siglos, como la postración

de los que cifraban toda su gloria en aquellas suntuosas reliquias. Los planes, intrigas y situaciones de los dramas de Cañizares están generalmente tomados de Lope, Calderón, Matos Fragoso y otros ilustres antecesores en la misma carrera que él siguió, y a quienes acudía, apoyado en los muchos ejemplos que de esto ofrece el teatro español, como a unos monumentos antiguos y riquísimos que podían fácilmente prestar materiales preciosos a una época que ya no los daba de sí». Esto mismo asegura el Sr. Gil de Zárate cuando, después de manifestar que Zamora y Cañizares pretendieron continuar el sistema antiguo, dice del último que lo que antes era espontáneo y estaba en la masa de la sangre, aparece en él «postizo y hecho sin inspiración alguna». El teatro, pues, que fundara el gran Lope de Vega y que tanto engrandeció el inmortal Calderón de la Barca, empezó a decaer después de la desaparición de este astro luminoso hasta parar en el churrigueresco e infeliz Comella, a la manera que la gran monarquía española vino a caer desde Carlos V en las débiles manos de Carlos II el Hechizado (572).

Lección XLVIII.

La poesía didáctica en este período: Cueva y Lope de Vega. -Céspedes y su Arte de la pintura. -Pacheco y otros. -La poesía bucólica y su razón de ser en dicha época. -Églogas de Garcilaso. -Indicaciones sobre otros cultivadores de esta clase de poesía. -La sátira: indicaciones generales sobre su cultivo en España. -Satíricos de este período: Castillejo, Silvestre, Jáuregui, Alcázar, los Argensolas y otros varios. -Sátiras en prosa. -Quevedo: su vida, su carácter y su afición al estudio; clasificación de sus obras. -Los Sueños. -Indicaciones sobre algunas de sus obras satírico-morales y críticas, escritas en prosa. -Quevedo como poeta: indicaciones sobre sus poesías satíricas, festivas y críticas. -Defectos de que adolecen las obras de este insigne escritor.

Estudiados ya los tres géneros que todos los críticos y preceptistas admiten en la Poesía como esenciales y primarios, tócanos tratar de los demás que se determinaron en la lección XXXII de la primera parte de esta obra (T. I. página 231).

Antes de pasar a los géneros que entonces se clasificaron como compuestos, diremos algo respecto de la poesía didáctica, género en el que no sobresale el ingenio español, pues aparte de que es muy pobre, las producciones que tenemos a él correspondientes no tienen gran importancia en esta época, no obstante de que ya en la primera fue cultivado, como oportunamente hemos visto (573).

Aparte del Ejemplar poético que en 1605 escribió Juan de la Cueva (574), que debe considerarse como la primera tentativa formal hecha en este género, y que es una especie de poética escrita en tres epístolas en tercetos, a semejanza de la de Horacio, pero falta de método y desaliñada; y del Arte nuevo de hacer comedias que escribió Lope de Vega en versos sueltos, y a veces rimados, y por punto general bastante flojos y prosaicos, tanto que no parecen suyos, obra que más que de una poética tiene el carácter de una apología del sistema dramático introducido por el autor, -los poemas didácticos de esta época que merecen el nombre de tales

y deben ocuparnos, son los escritos por Pablo de Céspedes y Francisco Pacheco.

Céspedes era natural de Córdoba, donde nació por el año de 1538. En el de 1556 pasó a estudiar a Alcalá de Henares siendo discípulo y algunas veces sustituto de Ambrosio de Morales: estuvo dos veces en Roma, desempeñó en la catedral de su patria el cargo de racionero, residió algún tiempo en Sevilla y fue pintor y escultor. Por la libertad con que se expresó algunas veces contra el Santo Oficio, estuvo procesado por la Inquisición: murió en Córdoba el año de 1608, habiendo dejado muestras muy apreciables de sus talentos poéticos y pictóricos (575).

El poema de Céspedes tiene mejores condiciones didácticas que todos los hasta aquí mencionados y versa sobre el Arte de la Pintura. Consérvanse de él sólo algunos fragmentos debidos al cuidado de Francisco Pacheco, y por ellos se patentiza el talento del autor y su afición a Virgilio, a quien se propuso por modelo, y al que se acerca mucho. En dichos fragmentos se encuentran pasajes muy bellos, entre los que sobresale la pintura del caballo. La armonía, el colorido, el concepto, todo es perfecto en la mencionada obra, escrita en octavas que bien pueden servir de modelo.

Con el mismo título nos ha dejado un poema, que vio la luz pública en 1649, el citado Pacheco, que nació en Sevilla por el año de 1571. Fue también pintor, aunque más teórico que práctico, y en su casa tuvo asiento aquella famosa academia literaria en donde se reunieron los más célebres ingenios sevillanos: a él se debe que la posteridad pueda solazarse con las bellezas poéticas que entrañan las obras de Fernando de Herrera, pues él las sacó del olvido en que yacían. El poema de Pacheco se titula Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, y es inferior al de Céspedes (576).

Poco o nada hay que añadir a lo dicho respecto de la poesía didáctica en los tiempos que nos ocupan, si se exceptúan la obra semidescriptiva que con el seudónimo de Miguel de Mencos escribió en silvas Dicastillo, con el objeto de inculcar la vanidad de las cosas humanas y la felicidad y méritos de una vida penitente y austera, con cuyo motivo hace el autor una descripción bastante buena de la Cartuja real de Zaragoza, su morada; el poema Las Selvas, del Conde de Rebolledo, que trata del gobierno civil y militar; el poema didáctico-religioso de Ramírez Trapeza, titulado: La Cruz; los Emblemas, de Daza y Covarrubias, y las epístolas didácticas de la mayor parte de nuestros líricos. Colígease de todo esto que no fue este género poético de los más afortunados de nuestra literatura, sino que por el contrario, se distinguió por su pobreza y por la falta de buena dirección.

Viniendo ahora a los géneros poéticos compuestos y empezando por la Bucólica, lo primero en que debemos fijarnos es en las causas que determinan su razón de ser en la época que nos ocupa.

Las condiciones de nuestro suelo y las influencias de Italia, en donde Petrarca, Boccaccio, Sannazaro y otros cultivaron este género recordando la musa de Virgilio, ayudaron, sin duda, a que se aclimatara en nuestra literatura la poesía bucólica. No contribuyó menos a este resultado la circunstancia de que no teniendo, en la época aquella, expresión alguna la vida privada, por no haberse desarrollado

suficientemente el teatro, ésta escogió para manifestarse dicho género de poesía; y tanto es así, que hasta en las églogas de Garcilaso se encuentran bajo nombres pastoriles y hechos campestres, los nombres y hechos de los más ilustres personajes de la época. Explícate también la aparición de la poesía bucólica en aquella edad, porque siempre aparece en épocas de lucha y agitación, por causa del amor al contraste, que es propio de la naturaleza humana. Pero la causa principal de su manifestación en España, fue el afán de imitar a los clásicos y a los italianos, que tanto caracteriza a los poetas del Renacimiento.

En las églogas es donde más resplandecen las dotes sobresalientes que, según dijimos en la lección XXXI, adornan a Garcilaso de la Vega, sin duda el más distinguido cultivador del género bucólico en España. Aunque sean demasiado extensas, llaman sobremanera la atención por las bellezas poéticas que encierran, por la sencillez de su estructura, por la armonía, fluidez y blandura de sus versos, por la propiedad de las imágenes, y sobre todo, por la delicadeza con que en ellas se retratan las costumbres campestres, todo lo cual compensa con usura la afectación y artificio de que en verdad no se hallan exentas. Contienen pasajes que bien puede decirse huelen a cantueso y a tomillo. La mejor de las tres églogas de Garcilaso es la primera, titulada Salicio y Nemoroso, en la que se introducen dos pastores, uno celoso, que se queja de ver a otro preferido en su amor. Es sin duda esta égloga no sólo la mejor de las tres que escribió Garcilaso, sino también la primera del Parnaso español. Tiene un aire de frescura y de originalidad y respira un sentimiento tan tierno y melancólico, que bien cabe afirmar que ninguna otra pueda comparársele con ventaja. La versificación es en ella sumamente adecuada al tono con que está escrita; y aunque tan felizmente imitada de las de Virgilio, tiene grandes rasgos de originalidad. La tercera égloga reúne también muchas bellezas y contiene muestras muy altas de lo que respecto de la armonía imitativa llegó a alcanzar Garcilaso.

Otros muchos ingenios escribieron composiciones de carácter bucólico. Además de los poetas filiados a la escuela de Garcilaso, talas como Francisco de Figueroa y Jerónimo de Lomas Cantoral, de quienes nos ocupamos en la lección XXXI, lo hicieron con muy buen éxito los portugueses Jorge de Montemayor y Francisco Súa de Miranda. Del primero hemos de ocuparnos en la lección inmediata, al tratar de la novela pastoril, por lo que sólo diremos ahora, que tanto él como Gil Polo y sus imitadores en las pastorales en prosa, tienen sembradas éstas en abundancia de versos bucólicos. En cuanto a Súa de Miranda, sus composiciones revelan una afición decidida por la vida del campo y reflejan el espíritu de las de Garcilaso, sobre todo la bellísima pastoral del Mondego, y se distinguen por su vigor, gracia y lozanía así como por la sencillez primitiva, espontaneidad y frescura que en ellas reina: después de Garcilaso, ninguno ha aventajado a Súa de Miranda en las églogas, de las que compuso ocho, seis de las cuales las escribió en castellano. Dejando a un lado la égloga que con el título de Marcelo y Fenijardo escribió Pedro Soto de Rojas, que es de lo mejor que hay en lengua castellana, nos fijaremos en D. Bernardo de Balbuena, a quien ya conocemos como poeta épico (lección XXXVII), el cual en su obra titulada Siglo de oro en las selvas de Erífle, tiene varias églogas, también de lo

mejor que hay en castellano, escritas imitando más el tono de Teócrito que el de Virgilio; Luis Barahona de Soto tiene también una composición de este género, que sin disputa es lo mejor que de él nos ha quedado, y D. Juan de Jáuregui tradujo de un modo admirable la fábula pastoral del Tasso titulada Aminta. Muchos otros ingenios se ensayaron en este género de poesía, tales como Lope de Vega, que escribió varias composiciones pastoriles, casi todas referentes a su propia vida; el Príncipe de Esquilache; Cervantes, que incluyó poesías de este género en su Galatea; Francisco de la Torre y Pedro de Espinosa, cuya Fábula del Genil, bucólica y elegíaca a la vez, es un modelo de esta clase de composiciones (577).

Bien se le considere bajo el punto de vista de la fecundidad y universalidad, bien por su fondo y por su forma, la verdad es que al género compuesto a que damos el nombre de Sátira, tampoco alcanzó en nuestra patria, en el período que nos ocupa, un éxito brillante, comparado con el que obtuvieron los demás, particularmente el lírico y el dramático. No quiere esto decir que no tuviese diestros cultivadores, pues desde el Arcipreste de Hita, que lo manejó con donosa travesura, hasta los Argensolas y Quevedo que lo perfeccionaron mucho dándole la forma clásica, se puede sacar una colección muy estimable de composiciones satíricas. Lo que hay es, que la severidad del carácter español por una parte, y la suspicaz vigilancia de la Inquisición por otra, se prestaban poco a que esta rama de la literatura fuese todo lo frondosa, todo lo fecunda que debía esperarse, dada la inspiración lozana y exuberante, y la rica vena poética de que nuestro pueblo ha hecho gala en otros géneros literarios.

En los comienzos del siglo XVI, Castillejo y Silvestre, de los cuales hemos tratado en la lección XXXI, compusieron, juntamente con Torres Naharro, de quien, hicimos mención en la XXXVIII, sátiras en verso corto español en las cuales campean, a la vez que la antigua libertad, una desenvoltura y una mordacidad en extremo notables. A la libre y valiente sátira que usara Castillejo contra los petrarquistas y en su tratado De las condiciones de las mujeres, sucedió otra de estilo más culto y filosófico que, aparte de Lomas Cantoral, Murillo, Padilla, Montemayor, Micer Rey de Artieda y el Conde de Rebolledo, cuyos epigramas son sus mejores obras, manejó con éxito Luis Barahona de Soto, de quien se conservan cuatro composiciones de esta clase, dos de las cuales tienen por blanco los malos poetas. Este nuevo género de sátira se distingue por la unión que en él se realiza de la manera italiana con el espíritu de los clásicos antiguos, de lo cual puede servir como muestra la que Jáuregui dirige, como Horacio, A Lidia. De Miguel Moreno, que floreció en los tiempos de Felipe IV, se conserva una colección de 200 epigramas, algunos de los cuales, aunque pocos, son excelentes y recuerdan a Marcial.

Recuerda también a este ilustre poeta cordobés, cuyos epigramas estudió con gran aprovechamiento, Baltasar de Alcázar, que fue autor de la famosa y conocida poesía jocosa titulada La cena, cuyo pensamiento es el mismo en que se fundan algunos de sus chistosos y sazoadísimos epigramas: estos revelan en el autor bastante condición festiva y maleante, sencillez en la expresión de los pensamientos y un buen estudio de la lengua, de lo que resulta una versificación pura, dulce y elegante. Fernando de la Torre Farfán, tradujo con mucha concisión epigramas de Marcial y Juan Owen, en lo que le hizo la competencia Francisco de la Torre, que no sólo tradujo,

sino que los compuso muy buenos siguiendo al Marcial inglés. Los hermanos Argensolas, de quienes tratamos con alguna extensión en la lección XXII al estudiar la escuela clásica, sobresalieron también en el cultivo de la sátira, en el que procuraron imitar a Horacio, por más que Bartolomé aparezca algunas veces siguiendo las huellas de Juvenal. Generalmente las sátiras de estos dos poetas no carecen de energía, pero adolecen de falta de vivacidad por la demasiada amplificación de los pensamientos, y de dureza en el estilo: también se les tacha de ser prosaicas, defecto que en realidad no tiene gran fuerza atendido a que es achaque común y característico de este género poético. Casi todas las invectivas de los dos hermanos van dirigidas contra los cortesanos, y como de las mejores, entre todas, deben citarse la que Lupercio dirige a Flora en crítica de las señoras del gran mundo, y la en que Bartolomé pinta los inconvenientes materiales de la corte. D. Agustín de Salazar y Torres, el Dr. Juan de Salinas y Castro, que también tradujo a Marcial, Góngora que tiene muy buenas composiciones de este género; Salvador Jacinto Polo de Medina, que tuvo por modelo a aquél y fue muy feliz en apodos y calificaciones, así como Cáncer lo fue en el manejo del equívoco; Gracián, Lope de Vega, Villegas y algunos otros, cultivaron la sátira en esta época con más o menos éxito, aunque nunca fue muy grande; sus mejores composiciones de esta clase son, por punto general, epigramas (578).

La sátira en prosa tuvo también en este tiempo algunos cultivadores. Dejando aparte a Quevedo, el más ilustre y renombrado de todos, y prescindiendo de las novelas picarescas, cuyo carácter satírico es evidente, debemos mencionar entre las composiciones de esta clase algunas que no carecen de importancia.

De ficción satírica, más que de novela, puede calificarse *El Diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, donosa pintura y acertada crítica de las costumbres de aquellos tiempos, de cuyo carácter participa, siquiera se la coloque por lo general entre las novelas, la obra de Francisco Santos, titulada: *Día y noche de Madrid*, con la cual tiene mucha semejanza el donoso y celebrado cuadro de costumbres: *El día de fiesta en Madrid*, de D. Juan de Zavaleta. Crítica excelente y sazónada de las costumbres y de las preocupaciones de la época, es el famoso *Coloquio de los perros* Cipión y Berganza, del gran Cervantes. De satíricas pueden calificarse las saladísimas *Cartas de Eugenio de Salazar*; sátira política, por extremo acerada y punzante, es la *Crónica de D. Francesillo de Zúñiga*, escrita por el mismo D. Francesillo, bufón que fue en la corte del emperador Carlos V; y finalmente, satíricos son los ingeniosos *Diálogos de apacible entretenimiento*, escritos por Gaspar Lucas Hidalgo y muy perseguidos por la Inquisición.

Tales son las principales obras satíricas, así en prosa como en verso que por la época que historiamos, aparecen en España. Ninguna de ellas puede competir con las del mismo género que han producido otras literaturas y la razón es obvia: pide la sátira libertad de pensamiento amplísima y posesión de un ideal que oponer a la realidad que se critica; condiciones ambas de que carecían los satíricos españoles.

Mas la sátira, así en prosa como en verso, llega a su apogeo con D. Francisco de Quevedo Villegas, de quien vamos a tratar.

Nació este grande hombre, que fue señor de la villa de Juan Abad, en

Madrid a 26 de Setiembre de 1580, de D. Pedro Gómez de Quevedo, secretario de la reina doña Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II, y de doña María Santibáñez, camarista de la misma princesa. Desde los albores de la niñez mostró nuestro satírico sus buenas disposiciones para el cultivo de las letras, en las cuales se inició en la Universidad de Alcalá, donde aprendió latín y griego, y adquirió el deseo de poseer, como más tarde poseyó, las lenguas arábica, hebrea, francesa e italiana. Se graduó en teología, cuando aun no contaba cumplidos quince años de edad, siendo a los 23 un docto humanista y muy versado en los derechos civil y canónico y en matemáticas, astronomía, medicina, filosofía moral y política: fue además diestro en el manejo de las armas, en el que, a pesar de la deformidad de sus pies, llegó a vencer a los mejores maestros. El trato con mujeres corrompidas inficionó en edad muy temprana su corazón, y el amor llegó a ser para él una violenta necesidad, que no pudo subyugar en ninguna época de su vida. Apenas acabados sus estudios, hallándose un día en la iglesia, vio insultar a una dama, y aunque no la conocía, tomó su defensa, resultando un lance en el que dejó muerto a su contrario, por lo que tuvo que huir a Sicilia, donde el virrey, duque de Osuna, le tomó por secretario, llevándole después a Nápoles y teniéndole en la mayor estima: Quevedo, por su parte, le sirvió con celo e inteligencia, pues ajustó diferentes tratados con la corte de Roma, con los duques de Saboya y con la república de Venecia, corriendo graves peligros cuando la supuesta conjuración de Venecia (1618), atribuida a los españoles; a estas comisiones debió el hábito de Santiago y una pensión de 400 ducados. Tan eminentes servicios granjeáronle no pocos enemigos; así es que a la caída de su protector estuvo preso en la torre de Juan Abad, de que era señor. Libre al cabo de tres años y medio, volvió a la Corte, donde con escasa fortuna vivió entregado al estudio, negándose a aceptar la embajada de Génova que se le ofreciera por el conde-duque. Nuevamente fue desterrado, y de nuevo obtuvo permiso para volver a la corte, donde vivió con mucha pobreza. En 1632 fue nombrado secretario de su majestad, y dos años después casó con doña Esperanza de Aragón y la Cabra, señora de Cetina, a quien al poco tiempo perdió. En 1641 se le atribuyó una sátira que se publicó contra el gobierno, con cuyo motivo se le encarceló en Madrid, se ocuparon sus papeles y se le privó de sus bienes y honores trasladándole después al convento de San Marcos de León, donde estuvo preso hasta que se reconoció su inocencia. A poco de haber recobrado la libertad se retiró de la Corte a la torre de Juan Abad, de donde por causas de salud pasó a Villanueva de los Infantes, en la provincia de Badajoz, en donde al fin acabó sus días el 8 de Setiembre de 1645, al cumplir sesenta y cinco años de edad.

Tal es a grandes rasgos expuesta, la agitada vida que llevó éste gran hombre, a quien el vulgo atribuyó todos los dichos ingeniosos que en su tiempo se inventaban, y en el cual se encuentra un carácter extraordinario, superior sin duda a su época, con cuyas preocupaciones luchó sobremanera, siendo ésta la causa de aquella amarga, despiadada y a veces poco decorosa sátira que constantemente salía de su pluma, y a la cual ha debido que por mucho tiempo se lo haya considerado como un mero bufón (579), siendo así que fue moralista, filósofo, político y poeta de gran valía, según justifican las muchas e importantes obras que ha legado

a la posteridad.

Se distinguió Quevedo por su afición al estudio: leía en el coche, durante la comida y en la cama. Reunió cinco mil volúmenes en su biblioteca, y llamaba al ocio polilla de las virtudes y feria de todos los vicios. Como escritor, recorrió casi todos los géneros así en prosa como en verso, desde la teología y la metafísica hasta la novela picaresca y la jácara de los gitanos. Las persecuciones que sufrió de parte del Gobierno, que en varias ocasiones se apoderó de sus papeles, y el haber encomendado éstos poco antes de morir a la Inquisición para que los examinase (580), son, sin duda, las causas a que se debe la pérdida de no pocos de sus escritos: los que se conservan, así publicados como inéditos, son en número bastante crecido y muestran la universalidad de conocimientos que poseía su autor. Sus obras en prosa reciben el nombre genérico de discursos que se clasifican de esta manera: políticos, satírico-morales, festivos, ascéticos y filosóficos y crítico-literarios. De las poesías, que comprenden tres tomos de sus obras y están divididas en nueve partes o Musas, el mayor número son satíricas y jocosas: son en general cortas y comprenden todos los géneros y formas, pues los sonetos, romances, quintillas y redondillas, alternan con las canciones, odas, elegías e idilios. También escribió Quevedo algunos entremeses. En la presente lección sólo trataremos de las composiciones en prosa y verso de carácter satírico, festivo y crítico, dejando para el lugar oportuno el estudio de las demás (581).

Los escritos satírico-morales y los festivos son a los que principalmente debe Quevedo su fama y popularidad. Entre los primeros, los más celebrados son los discursos que escribió bajo el epígrafe de Sueños. En ellos hace gala de todo su donaire y travesura para el manejo de la sátira, ridiculiza muchas costumbres, vicios y tipos sociales y se muestra verdadero filósofo y gran conocedor del mundo y del corazón humano. Seis son los Sueños de Quevedo. El titulado de las Calaveras o Juicio final, es uno de los que mejor idea dan del modo franco y suelto con que escribía el autor, y es una muestra de esa mezcla admirable de lo jocoso y lo profundo que tanto caracteriza estos trabajos de Quevedo. En el que lleva el título de El alguacil alguacilado, critica amargamente a los ministros inferiores de justicia, y satiriza a la vez las diferentes clases sociales. Como uno de los mejores está reputado el que con el nombre de Zahúrdas de Plutón, que llamó antes Sueño del Infierno, tiene por asunto discurrir por qué prefiere el hombre el vicio a la virtud y menosprecia en ella bienes seguros trocándolos por desengaños y dolores: en este Sueño duélese Quevedo de que el mundo lo entienda todo al revés, y le moteja por haber puesto en lo más interesable y frágil las prendas de mayor estima, a saber: la honra en arbitrio de las mujeres, la salud en manos de los médicos, la hacienda en la pluma de los escribanos. Las Zahúrdas son una sátira profundísima y admirable. En El mundo por de dentro, trata de probar que el hombre es todo mentira por cualquier concepto que se le examine, y condena el congajoso anhelo de todos por parecer otra cosa de lo que son. En la Visita de los chistes presenta aquellos personajes que el vulgo ha convertido en mitos, tales como D. Diego de Noche y el marqués de Villena, o aquellos otros hijos de la fantasía del pueblo, como el rey que rabió, Mateo Pico, Chisgaravís, Troche-moche, y otros: en este Sueño

figura Quevedo un viaje a los reinos de la muerte, la cual aparece rodeada de médicos, cirujanos, habladores ociosos y murmuradores, a todos los cuales conduce al infierno, que dice Quevedo conocía ya él perfectamente por los crímenes y locuras que había visto en este mundo. Últimamente, en la Casa de locos de amor hace una notable pintura de esta pasión y presenta un buen arsenal de caracteres y personajes dramáticos.

Tales son los Sueños, acerca de los cuales nos ha dejado Capmany el siguiente juicio. Después de decir en general que «no a pocos ha maravillado que un ingenio, tan templado y grave en las veras, escribiese con tanto chiste y donaire en los asuntos burlescos y jocosos», que «estas sátiras morales son las producciones legítimas de su genio y de su ingenio», y que «aquí es donde se hallan las agudezas, las alusiones festivas, las metáforas más felices las imágenes más vivas que han quedado como proverbios y dechado de la frase familiar e idiotismos naturales de nuestra lengua», añade: «Pero en ninguno de sus escritos muestra más maestría y variedad en la locución, más conocimiento y manejo de la índole y riqueza de esta misma lengua, más valentía en las descripciones, ni más inventiva en los términos de los retratos que dibuja, como en los Sueños», en los cuales domina el pensamiento profundamente político de cauterizar, cantando y riendo, las llagas de una sociedad corrompida.

La simple lectura de los Sueños es bastante para comprender que muchos pasajes de éstos se los inspiró a Quevedo la lectura del Dante, de cuyo espíritu alegórico participan. El de Las Zahúrdas de Plutón, por ejemplo, tiene muchos puntos de contacto con la Divina comedia. Quevedo desciende al infierno en donde, como Dante, encuentra las diferentes clases sociales, mostrando los vicios, errores y faltas que cada una tenía en aquella época, empresa que el autor realiza con singular acierto y valentía.

Completan las obras satírico-morales de Quevedo el Discurso de todos los diablos, conocido generalmente con el nombre de El entremetido, la dueña y el soplón, y La hora de todos y la fortuna con seso, siendo este último un apólogo bastante largo en que Júpiter, rodeado de las deidades del Olimpo, llama a su presencia a la Fortuna y la pide cuenta de las injusticias que diariamente comete, ordenándola que en una hora determinada coloque a cada uno en la condición en que debe hallarse, con cuyo motivo hace el autor profunda crítica de todos los estados de la vida. Ésta es, sin duda, la obra de más pensamiento filosófico, más grande y más ingeniosa de todas las satíricas de Quevedo (582). De las festivas merecen citarse las Cartas del Caballero de la tenaza, el Libro de todas las cosas y otras muchas más (que es un ataque fuerte contra el pedantismo y la pseudo-sabiduría), las Pragmáticas y aranceles generales y otros varios opúsculos llenos de intención y gracejo. De los Discursos crítico-literarios deben citarse, como de los mejores, el Cuento de cuentos, burla sangrienta contra el abuso de los refranes; la Culta Latiniparla, en que censura a los culteranos, y la Perinola, que escribió en crítica del Doctor Juan Pérez de Montalván.

Como poeta, resplandecen en los versos de Quevedo las mismas cualidades que adornan su prosa. Sus versos, como dice Quintana, son de ordinario llenos y sonoros y se distinguen con frecuencia por la robustez, el vigor y la viveza de los colores. Esto no obsta para que las obras de

esta manera escritas adolezcan de incorrección y mal gusto (583), lo que tal vez sea debido a la poca estimación con que miró Quevedo sus versos, y al modo como los hacía, siempre inspirados, y salidos a la manera de chispazos de su vehementísimo genio. Como antes hemos indicado, la lira de Quevedo recorrió todos los tonos, y en todos se mostró el poeta filósofo, político y moralista.

De las poesías que se conservan de Quevedo, una gran parte son satíricas, críticas y jocosas: en los epigramas y sonetos burlescos son una gran belleza, dice el Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, la exageración, la hipérbole, el retruécano y la metáfora. De los romances y las letrillas (de los cuales tiene un número bastante regular) dice Quintana que han divertido y divertirán al mundo mientras dure nuestra lengua; en ellos se halla ésta manejada con un conocimiento y una destreza admirables, y el desenfado, las sales picarescas y el donaire picante rayan a gran altura. El poema Las necedades y locuras de Orlando el enamorado, donde canta

Los embustes de Angélica y su amante,
niña buscona y doncellita andante,

es quizá la composición en que mejor luce Quevedo su dominio de la lengua, como en los sonetos burlescos muestra sus dotes de poeta y su inimitable gracia, como se comprende recordando el tan conocido que dedicó A una nariz y el que dirigió a Apolo siguiendo a Dafne. No menos lució su ingenio en los romances, que los tiene muy buenos, así como en la sátira que tituló El Matrimonio, en la que superó a Juvenal en estilo, malicia, viveza y gala de versificación, por lo que debe estimarse como una de las mejores que compuso, por más que haya en toda ella mucha incorrección.

Tal es Quevedo como poeta satírico y burlesco.

Para concluir el cuadro que respecto de este afamado ingenio hemos procurado presentar aquí, en lo tocante a la sátira, no debemos pasar en silencio los defectos de que en general adolecen los escritos satíricos de Quevedo. Todos se refieren al estilo que, como ya hemos tenido ocasión de notar, es conceptuoso, advirtiéndose en él exceso de agudezas, de sentencias y de equívocos; lujo de ornatos; abuso de palabras de vario sentido y forzadas alusiones; mezcla de voces altas y nobles con otras bajas y aun soeces; períodos descompasados y mal contruidos: tales son los defectos principales que el lector hallará siempre en los escritos satíricos de Quevedo; sin contar con la excesiva licencia que en ellos se encuentra.

Pero estos defectos no bastan para oscurecer las valiosas dotes y los méritos insignes del profundo, intencionado y agudo escritor que, compitiendo con los más grandes cultivadores de la sátira, supo hermanar el festivo donaire con la profundidad filosófica, escudriñar los más recónditos senos del corazón humano para poner de relieve sus flaquezas, pintar con vivos colores los vicios sociales y mezclar con la amargura de la sátira las más altas enseñanzas de la moral, siendo a la vez insigne moralista, discreto político y satírico inimitable, y justificando el entusiasmo de Justo Lipsio, que le apellidó la mayor prez y más alta gloria de los españoles, calificativo que, con parecer a primera vista exagerado, puede sin mengua de la justicia aplicarse el que es, sin duda,

príncipe de nuestros satíricos y sólo halla rival que le aventaje entre nosotros en el inmortal autor de Don Quijote de la Mancha.

Lección XLIX.

La novela en este período. -Causas generales que determinan su desarrollo durante esta época. -Novelas pastoriles: su representación y causas que las dan vida. -Su origen. -La Diana enamorada, de Montemayor: continuaciones o imitaciones de ella. -Razón de ser de la novela picaresca, indicando el prototipo o patrón de ella. -Lazarillo de Tormes, El Pícaro Guzmán de Alfarache, El Escudero Marcos de Obregón y El Gran Tacaño. -Sus continuaciones e imitaciones. -Indicaciones sobre las novelas amatorias y de aventuras, alegóricas e históricas, citando las más importantes de ellas. -Novelas cortas, cuentos, anécdotas, haciendo mención de las principales.

Tócanos tratar ahora de la Novela, único de los géneros poéticos que nos resta por estudiar.

En la lección XXVI de esta segunda parte dejamos indicado el cambio que a fines de nuestra primera época literaria empezó a operarse en el género de las ficciones literarias, iniciándose la verdadera novela que más tarde había de sustituir a los libros de caballería, a cuyo descrédito y ruina tanto contribuyó Cervantes con su inmortal Don Quijote. Influyeron notablemente en este cambio varias causas que conviene apuntar, a saber: el estado de prosperidad que alcanzó en los tiempos de Carlos V la nación española; las glorias militares que tanta fama nos dieron; el descubrimiento de las Américas, que abrió las puertas a nuevas y más positivas aventuras que las contenidas en los libros de Caballerías; las relaciones que los españoles sostenían con otros países, particularmente con Italia, y últimamente, las aventuras harto reales y frecuentes, relatadas por los cautivos que lograban salir del suelo berberisco. A una nueva vida, a un cambio de costumbres como el que en la nación se operaba, correspondía la alteración, mejor dicho, la variación en el género de las ficciones literarias: de aquí la aparición de la verdadera novela.

Atemperándonos en lo posible a la clasificación que quedó hecha en la primera parte de esta obra (Tomo I, lección LV), diremos algo acerca de las clases de novelas que se cultivaron en España durante el período que nos ocupa.

Empezando por la novela pastoril, o sea la Bucólica en prosa, o pastoral, como algunos la llaman, diremos que su aparición se debe a las mismas causas que determinaron la de la poesía pastoril, causas que ya expusimos en la lección anterior.

De Italia vino a España el gusto por la novela pastoril. Jacobo Sannazaro, célebre poeta napolitano, es el verdadero padre de esta clase de composiciones; pues su Arcadia, escrita en prosa y verso y con algunas reminiscencias del Ameto de Bocaccio y de las Églogas de Bembo, fue al punto traducida al castellano, e imitada también en este idioma.

Como la primera imitación de esta obra debemos citar la Diana enamorada de Jorge de Montemayor, poeta portugués, de quien ya hicimos mención en la lección XXXVI (584). En esta novela, escrita en castellano

muy castizo, parece que el autor se propuso referir algunos pasajes de su propia vida, sobre todo los que se refieren a una pasión antigua y malograda, y de la de varios de sus amigos. El plan es intrincado y la acción principal adolece de falta de artificio. Mas a pesar de esto y de que entre los episodios pastoriles campean a sus anchas las fábulas de la mitología griega y hasta los encantamientos de los libros de Caballerías, con todo lo cual se priva a la novela de la naturalidad y sencillez que debían caracterizarla, bien puede decirse que la Diana enamorada merece más que su modelo el nombre de novela. Los versos carecen de mérito, sobre todo los largos: tiene, sin embargo, coplas y redondillas de bastante belleza.

Habiendo quedado incompleta la Diana de Montemayor, se hicieron de ella dos continuaciones, una por D. Alonso Pérez, médico de Salamanca, a quien el poeta portugués había confiado el plan para terminarla, y otra por Gaspar Gil Polo, caballero de Valencia, de cuya Universidad era Profesor. Desgraciado fue el éxito que obtuvo la obra de Pérez (585): la de Gil Polo es más corta que las otras dos, está escrita en una prosa fácil y elegante y con mucho ingenio, y contiene versos bastante mejores que los de Montemayor, tales como la canción de Nerea, escrita con incomparable delicadeza. Dividida en cinco libros, contiene la relación de las falsedades y engaños de Delio y su muerte, juntamente con el casamiento de Diana, con lo que se completa, a lo que parece, el pensamiento de Montemayor; sin embargo de lo cual, Gil Polo ofreció una nueva continuación que no llegó a escribir (586).

Después de los continuadores de Montemayor, vinieron sus imitadores, cuyas obras no tienen en paridad verdadero mérito, por lo que nos limitaremos a citar las principales que son: el Pastor de Filida, escrita por Luis Vélez de Montalvo y en la que se hacen discretas alusiones a personas de alta jerarquía; El siglo de oro en las selvas de Erífle, que escribió Bernardo de Balbuena y ha sido reimpressa en 1821 por la Academia Española; la Arcadia, de Lope de Vega, ya casi olvidada; las Ninfas y Pastores de Henares, de Bernardo Pérez de Bobadilla, natural de Canarias; el Desengaño de celos, de Bartolomé López de Enciso; los Libros de fortuna de amor, que siguen a la Diana de Montemayor y fueron escritos por Antonio de Lofrasso, soldado natural de Cerdeña; Los Pastores de Iberia, de Bernardo de la Vega; El Pastor peregrino, de Francisco Rodríguez Lobo; El premio de la constancia y Pastores de Sierra Bermeja, de Francisco Espinel Adorno; Los pastores del Betis, de D. Gonzalo de Saavedra, y La Constante Amarilis, escrita por Cristóbal Suárez de Figueroa, a cuya obra siguieron ya en España muy pocas de su clase, (debidas a Botello, Quintana y Corral) no aventajándole en mérito ninguna de ellas, ni disfrutando de igual favor por parte del público (587).

Era demasiado reducida la esfera de la novela pastoril para que ésta por sí sola bastase a satisfacer las exigencias traídas por el cambio verificado en las costumbres. Si las pastorales respondían al anhelo de buscar el contraste que en todo lugar y tiempo manifiesta el espíritu humano, dejaban en cambio un gran vacío con relación a la realidad: no eran resultado de una civilización dada, de un estado de costumbres determinado, y por lo tanto, ni en poco ni en mucho reflejaban el espíritu y costumbres de la época. A llenar semejante vacío vinieron las novelas

llamadas picarescas, las cuales constituyen cuadros especiales de costumbres de las clases populares, y sobre todo, de la gente truhanesca y de mal vivir, y tienen un sabor eminentemente nacional, en cuanto que son reflejo de una gran parte de la sociedad española. A España corresponde la gloria de ser la creadora de este género de ficciones literarias, que participan en parte del carácter de la novela de costumbres, y en parte también de la de aventuras y de la cómica de la clasificación a que antes nos hemos referido.

La primera muestra de ellas debe buscarse en la Celestina, obra de que tratamos en la lección XXVI de esta segunda parte, y que debe considerarse como el prototipo de las demás que en su clase produjo nuestra literatura.

En el período literario que ahora estudiamos, la primera novela picaresca, y acaso la más interesante, que se nos presenta, es la que con el título de Vida de Lazarillo de Tormes escribió, siendo estudiante en Salamanca por los años de 1520 a 1523, el célebre repúblico D. Diego Hurtado de Mendoza: hasta 1553 no se publicó este precioso libro, que al punto adquirió gran popularidad, habiendo sido en un principio, achacado a otros autores (588). La primera edición se hizo en Amberes.

Aparte de la viveza de colorido con que está escrito, de las gracias y chistes que encierra, de la agudeza de ingenio que revela, de la exactitud, malicia y donaire con que están hechas las pinturas de los caracteres, y de las bellezas y primores de su estilo y lenguaje, el principal mérito del Lazarillo consiste en la fidelidad con que retrata la época en que el autor coloca la acción, que es la misma en que la novela fue escrita. Avaloran también el mérito de este libro el talento de observación y el conocimiento del corazón humano que en él revela Hurtado de Mendoza (589).

El autor del Lazarillo puso en boca de su héroe la relación de la propia historia, con cuyo método, ya empleado por Petronio y Apuleyo, se da al discurso mucha energía y colorido. Nacido Lázaro en una aceña del río Tormes, cerca de Salamanca, su madre le abandonó colocándole de criado de un ciego. Su ocupación y el trato con gente ruin y baja, le enseñaron medios picarescos y travesuras de mala ley para vivir. Lázaro se manifiesta desde un principio más simpático que perverso, y su ingenio sagaz le hace ser fecundísimo en trazas en todas las circunstancias de su vida. Aguijoneado por el hambre pone en juego cuantos recursos le sugiere su imaginación. Sirvió después del ciego a un sacerdote, a un hidalgo pobre, avariento y pagado de su nobleza, a un fraile de la Merced, a un bulero, a un capellán, a un alguacil y a un arcipreste, y al referir lo que le pasó con sus amos y las trazas de que se valió para robarlos, pinta con gran viveza, colorido y donaire las costumbres de la época, y presenta los caracteres al vivo y de una manera gráfica. Lázaro se casa, con lo que concluye la obra de repente y cuando más curioso debe estar el lector por ver en qué pararon ciertos chismes que se armaron con motivo de las entradas y salidas de la mujer de Lazarillo en casa del arcipreste.

Esta novela, en la que el idioma castellano se halla manejado con corrección y soltura, hizo mucho ruido y en poco tiempo logró gran boga, lo que dio motivo no sólo a que se multiplicaran las ediciones de ella, sino a que se hicieran muchas imitaciones, de las cuales las más

importantes son las tituladas: Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache, El Escudero Marcos de Obregón y Vida del Gran Tacaño o El Buscón (590).

El Pícaro Guzmán de Alfarache, titulado también Atalaya de la vida humana es obra del sevillano Mateo Alemán (591). Su argumento es semejante al desenvuelto por Hurtado de Mendoza en su Lazarillo, pues el mismo Guzmán, que es el héroe, cuenta su vida desde que fue engendrado hasta que por sus crímenes le condenaron a galeras. De joven, sale también de su casa a probar fortuna, y ya en España, ora en Italia, se asocia siempre con gente de mal vivir, siendo sucesivamente pícaro, mendigo, paje, criado y hasta ladrón. Pero tratando su autor de prevenir el peligro que para la moral ofrecía este género de novelas, adornó su relato con frecuentes y pesadas digresiones, más propias de un tratado de moral que de un libro del linaje del que nos ocupa. Aparte de esto y descartada la obra de Mateo Alemán de dichos aditamentos, resulta una novela llena de gracejo y de interés, cualidades ambas que justifican el favor que en el público alcanzó este libro, del cual se hicieron numerosas ediciones. Tratando de esta novela, dice el señor Aribau: «Lo que difícilmente se combina es la magistral gravedad de los discursos con el tono de frescura, desenfado y aun jactancia en la narración de las acciones más feas», cosa que acontece en la novela que nos ocupa, en la cual la narración está interrumpida frecuentemente con reflexiones llenas de juicio y madurez, y con historias a veces demasiado largas, extrañas a la acción principal (592).

La novela titulada Relaciones de la vida y aventuras del Escudero Marcos de Obregón, fue escrita por el maestro Vicente Espinel, de quien ya nos hemos ocupado en la lección XXXVI. Publicose por vez primera en Madrid, año de 1618, y es semejante en el plan y su desenvolvimiento a las dos novelas en que acabamos de ocuparnos: algunos críticos la califican como la mejor del género picaresco, fundándose en que supera a la de Hurtado de Mendoza en riqueza de materiales y perfección del plan, a la de Mateo Alemán, en que siendo más breve, es más rica en situaciones curiosas y lecciones morales y a las dos en que es más urbana. En la novela de Espinel se presenta a un mozo que huyendo de la casa paterna se echa al mundo en busca de fortuna, para lo cual se hace sucesivamente estudiante, soldado y viajero: después de haber sido detenido en una de sus caminatas, entra al servicio de varias personas de diferente condición social, con lo que logra adquirir gran experiencia del mundo, y al retirarse a la vida descansada refiere su historia. La narración, en la cual se encuentra bastante moral, está amenizada con cuentos y novelitas agradables, siendo su estilo puro, natural, fácil y correcto (593).

La Historia y vida del Gran Tacaño, o sea, Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños, impresa por vez primera en Zaragoza en 1626, puede considerarse como el mejor de los discursos festivos de Quevedo, quien inspirándose en el Lazarillo de Tormes, la escribió para emular, como lo hizo con ventaja, al Pícaro Guzmán de Alfarache. Es más corta que estas dos novelas, y su héroe, Pablos, es un muchacho travieso que pasa grandes hambres y trabajos en la escuela, y luego que ha crecido se asocia a una cuadrilla de caballeros de industria que, sin embargo de sus robos, viven en la mayor desnudez y miseria. «Recomiéndanla, dice el señor Fernández-Guerra y Orbe, singular economía en la narración, interés en los sucesos, verdad en los

retratos, viveza en las descripciones, aventuras amorosas delineadas con gallardía, sales y agudezas a manos llenas prodigadas. Aféanla algunas palabras y escenas que repugnan». Su estilo es conciso y rápido, pudiendo decirse que esta novela es el escrito en que Quevedo se mostró más libre de afectación, más claro, más natural y más rico en gracias, por todo lo cual y por el objeto político de aplicación inmediata que en ella resalta, como por el pensamiento filosófico que entraña, figura en primera línea entre las de su clase.

La pícara Justina, novela escrita por Fray Andrés Pérez, fraile, dominico, natural de León, que ocultó su verdadero nombre bajo el pseudónimo de Francisco López de Úbeda; la muy preciosa titulada El Diablo Cojuelo, verdades soñadas, y novelas de la otra vida, traducidas a ésta por Luis Vélez de Guevara, y que fue imitada por el autor del Gil Blas; La niña de los embustes, El Bachiller Trapaza y La Garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas, por Alonso del Castillo Solórzano; la que lleva por título Vida y hechos de Estebanillo González, atribuida por Nicolás Antonio a Esteban González, bufón del Duque de Amalfi; y El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos, por el doctor Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, son las mejores novelas que nos restan que citar como pertenecientes al género de las picarescas (594).

En el de las amatorias y de aventuras o intriga y enredo deben citarse, y nada más que citarse, porque en general carecen de mérito, las siguientes, que son las que mejor pueden determinarse como de este género: Historia de Aurelio e Isabela, escrita por Juan de Flores; Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea, por Alonso Núñez de Reinoso; Proceso de cartas de amores que entre dos amantes pasaron, de Alonso de Ulloa, Selva de aventuras, por Jerónimo de Contreras; La enamorada Elisea, de Jerónimo de Cobarrubias, y El español Gerardo, y la Fortuna varia del soldado Píndaro, de D. Gonzalo Céspedes y Meneses. Pero volvemos a decir que estas novelas, y en general todas las de carácter serio, lograron en España escasísima fortuna, y son pocas en número y de ningún interés literario. Como novelas alegóricas pueden citarse El Criticón, de Gracián; El Crotalón, que es, más que otra cosa, una producción satírica, escrita en sentido protestante, y el Labricio Portundo, apólogo moral de Luis Mejía.

La novela histórica apenas se conoce en la época literaria que reseñamos. Dos se clasifican generalmente como tales: la titulada Guerras civiles de Granada, por Ginés Pérez de Hita, y la conocida con el nombre de Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa, que escribió en 1565 Antonio de Villegas. La primera obra es histórica en el fondo; pero adornada con multitud de leyendas de pura ficción, no siendo realmente ni verdadera historia, ni verdadera novela; y en cuanto a la segunda, diremos que es una lindísima composición, una verdadera novela histórica, cuya acción es sencilla, está llena de interés y magistralmente desenvuelta. También pertenece a este género la novela Los Reyes nuevos de Toledo, de D. Cristóbal Lozano.

Viniendo ahora a las novelas cortas, consejas, cuentos y anécdotas, empezaremos por decir que, si en la época literaria que recorreremos fue grande el número de ellas, faltan en puridad verdaderos modelos de esta clase de ficciones. Merece citarse, sin embargo, El curioso y sabio

Alejandro, fiscal de vidas ajenas (colección de seis cuentos o más bien cuadros de costumbres), por Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, que es autor de muchas y agradables novelas de diversos géneros. El Patrañuelo (colección de veintidós patrañas), y los Cuentos de sobremesa y Alivio de caminantes, de Juan de Timoneda, son colecciones de consejas, anécdotas y dichos agudos que no carecen de interés y de algún mérito. Un tal Juan Aragonés escribió también doce cuentos que Timoneda hizo preceder a los suyos, y Alonso de Villegas escribió, según algunos afirman, un libro de Cuentos varios. Deben mencionarse además: Los tres maridos burlados, y Los Cigarrales de Toledo, del maestro Tirso de Molina; las contenidas en el Para-todos de Montalván, bajo el epígrafe de Sucesos y prodigios de amor; Los tres hermanos, escrita por Francisco Navarrete y Ribera, con la particularidad de no hacer uso en toda ella de la vocal a; las de Lope de Vega; las que con el título de Navidades en Madrid o Noches entretenidas escribió Doña Mariana de Carvajal, escritora granadina, y las varias que bajo el epígrafe de novelas y de saraos publicó la poetisa Doña María de Zayas y Sotomayor, tales como las tituladas: El castigo de la miseria, La fuerza del amor, El Juez de su causa y Tarde llega el desengaño, que son de las mejores que compuso esta autora.

Fuera tarea demasiado larga la de enumerar los cuentos y novelas cortas que por la época que nos ocupa se escribieron; y como el espacio de que disponemos no nos lo permite, y por otra parte, el escaso o ningún mérito de semejantes producciones lo hace innecesario, basta con las indicaciones hechas y con que repitamos que, a excepción de la novela picaresca, tiene en la historia de nuestras letras muy poca importancia el género novelesco (595).

Lección L.

Apogeo de la novela española. -Cervantes. -Su nacimiento y familia. -Sus primeros años: estudios que hizo y conocimientos que adquirió. -Su estancia en Roma y su vida como militar. -Su cautiverio y modo como obtuvo la libertad. -Nuevos episodios y nuevas desventuras de su vida: su muerte. -Consideraciones generales acerca de Cervantes como hombre y como escritor. -Obras de este ingenio y épocas en que las escribió y se dieron a la stampa. -Indicaciones acerca de sus obras tituladas: Galatea, Novelas ejemplares y Persiles y Segismunda.

Cerraremos el estudio de los géneros poéticos en el primer período de nuestra segunda época literaria, con el de uno de los ingenios que han legado a España un nombre ilustre, y por más de un concepto glorioso; ingenio que en la historia de las letras españolas representa el apogeo de la novela y el mayor encumbramiento de la hermosa habla castellana. Nos referimos al inmortal autor del Quijote, al nunca bastante alabado Miguel de Cervantes Saavedra.

Madrid, Sevilla, Toledo, Lacena, Esquivias, Alcázar de San Juan y Consuegra, han disputado a Alcalá de Henares el honor de ser la cuna de Cervantes, quien, según documentos fehacientes, nació en esta última población, donde fue bautizado a 9 de Octubre de 1547, en la parroquia de Santa María la Mayor. Sus padres, D. Rodrigo de Cervantes y Doña Leonor de

Cortinas, eran oriundos de Galicia y pertenecían a una familia de esclarecida alcurnia, que contaba al nacer el varón que nos ocupa, quinientos años de hidalguía y de servicios: a la sazón se encontraba la familia de Cervantes en una situación más menesterosa que holgada.

Escasas son las noticias que existen respecto de los primeros años de la vida de Cervantes. Es de presumir que, habiéndose criado en Alcalá de Henares, donde existía la célebre universidad fundada por el Cardenal Cisneros, estudiase allí las humanidades: asimismo se cree que cursó dos años en Salamanca, circunstancia que aún no está demostrada, si bien se deduce de la lectura de algunas de sus obras. De lo que no cabe duda es de que estudio en la escuela del célebre y erudito humanista Juan López de Hoyos, quien le llamaba su caro y amado discípulo; que dio en ella muestras de claro talento y de amor a la poesía; que asistía con mucho gusto a oír las representaciones del famoso Lope de Rueda, manifestando con ello su inclinación al teatro; y que era aficionadísimo a la lectura hasta el extremo de ir recogiendo por las calles los girones de papelillos desperdiciados, según él mismo nos ha dejado dicho. Del estudio de sus obras se colige que Cervantes debió estar versado en la lectura de los escritores latinos, lo que juntamente con la ilustración que le proporcionaron los diferentes viajes que hizo durante su vida, y el trato y relaciones que tuvo con los principales ingenios de la época, hubo de servirle en gran manera para ilustrar su entendimiento y ensanchar la esfera de su saber.

En 1570 encontramos ya a Cervantes en Roma, adonde ansioso de correr tierras y de probar fortuna, pasó como camarero del cardenal Julio Acquaviva, que había estado en Madrid con una comisión especial del Papa. Al año siguiente se alistó como soldado voluntario en las tropas que formaron parte de la expedición de la alianza que con el nombre de la Santa liga, formaron el Papa, Felipe II y Génova contra el Turco. Lleno de fe y de entusiasmo, tomó Cervantes tan denodada determinación, y lo hizo tanto más animado y decidido cuanto que se trataba de pelear contra los antiguos opresores de España y constantes enemigos de la cristiandad, y él creía que «no hay mejores soldados que los que se trasplantan de la tierra de los estudios a los campos de la guerra». Con semejante motivo, hallose Cervantes en la memorable batalla naval de Lepanto, en la que, a pesar de estar atacado de unas calenturas malignas y desoyendo el consejo de sus superiores y compañeros, que le instaron para que se retirase al entrepuente de la galera Marquesa en que iba, tomó una parte muy activa, recibiendo dos arcabuzazos en el pecho y uno en la mano izquierda que lo dejó manco: por su bizarro comportamiento en esta jornada gloriosa, mereció que el vencedor D. Juan de Austria, al visitar a los heridos al día siguiente, trabase conversación con él y aumentase con tres escudos su paga ordinaria.

Restablecido de sus dolencias, continuó Cervantes sirviendo en el tercio de D. Lope de Figueroa, y se encontró en las acciones de Navarino, Túnez y la Goleta, siendo después agregado a la guarnición española de Nápoles, en cuya capital estuvo hasta 1575 en que, acompañado de su hermano mayor Rodrigo, se embarcó en la galera Sol con rumbo a España, animado del deseo de abrazar a su anciano padre, a su demás familia y a sus amigos, y con el intento de reclamar alguna recompensa a sus

servicios, a cuyo fin recogió recomendaciones muy importantes. Mas tuvo la desgracia de ver muy pronto frustradas sus legítimas aspiraciones; pues el 26 de Setiembre del mencionado año de 1575, la galera en que iba fue acometida por la escuadra argelina del famoso corsario Arnaúte Mamí, renegado albanés, capitán de la mar de Argel, y apresada por el galeón del arráez Dalí Mamí, también renegado griego, a quien cupo en suerte Cervantes en el reparto que, como de costumbre, se hizo de los cautivos. Las cartas de D. Juan de Austria y del Duque de Sesá que para el rey llevaba el ilustre manco, hicieron creer al avaro e inhumano Dalí Mamí que su cautivo era una persona noble y de gran posición, con lo que se despertó en él la idea de obtener por su rescate una crecida suma. A este fin, y siguiendo las prácticas establecidas en semejantes casos por los piratas berberiscos, cargó a Cervantes de cadenas, le encerró en oscura mazmorra y le martirizó grandemente.

Durante los cinco años y medio que duró su cautiverio, Cervantes tuvo dos años más que le trataron con no menos dureza que el renegado griego. Mas nada fue bastante para apocar su ánimo y amenguar su fortaleza; antes bien sirvióle todo ello de estímulo para procurar su libertad y la de sus compañeros de infortunio. Con un arrojo, una osadía y un ingenio increíbles acometió varias veces la empresa de escaparse con otros cautivos, por lo que en más de una ocasión estuvo a punto de perder la vida, llegando hasta el extremo de causar la admiración de sus feroces amos, por su valor, serenidad y constancia. Pero ni sus arriesgadas tentativas para fugarse, ni los esfuerzos de su familia, le proporcionaron la libertad que ya había conseguido su hermano tres años antes: obtuvo aquel precioso don el 19 de Setiembre de 1580, cuando iba a embarcarse con su amo para Constantinopla, de donde es probable que no hubiera vuelto, y lo debió a los Padres Trinitarios, que alcanzaron su rescate mediante quinientos escudos en oro español, que reunieron a duras penas.

Recobrada la libertad, cuyos encantos tan admirablemente supo describir, Cervantes se encontró con que su padre había muerto, con una familia más pobre que nunca, y sin amigos ni conocidos, lo que sin duda le decidió a seguir en el servicio militar, alistándose en la expedición de Portugal (1581), mandada por el Marqués de Santa Cruz. Durante su estancia en aquel reino, que le sirvió para adquirir nuevas relaciones y conocimientos literarios, y que tal vez influyó en algunos de sus escritos, tuvo una hija natural llamada Isabel Saavedra, que conservó consigo hasta que entró de monja en las Trinitarias Descalzas de Madrid. Dedicose luego a escribir, y en 12 de Diciembre de 1584 se casó con Doña Catalina Palacios de Salazar, natural de Esquivias, con lo cual se aumentaron las dificultades de su situación apurada, que pensó aliviar escribiendo para el teatro. Mas como esto no le produjese lo necesario, se vio precisado a solicitar un destino, obteniendo (1588) el de comisario o factor de provisiones para la Armada, con cuyo motivo tuvo que trasladarse a Sevilla. Este nuevo modo de vivir ocasionó a Cervantes algunos disgustos y una prisión que sufrió en aquella población (1597) por informalidades en las cuentas. Después de desempeñar dicha comisión y otra igual y algunas agencias particulares, y de haber solicitado en vano del monarca colocación con que atender a las más perentorias necesidades de la vida, pasó Cervantes a Valladolid, en donde por causa de un lance en que no tuvo

participación alguna, estuvo preso, en compañía de su hija, hermana y sobrina, algunos días de los meses de Junio y Julio del año 1605. En fin, viviendo en Madrid y llevando una existencia harto trabajosa, murió pocos días después de haber profesado en la Orden Tercera, a 23 de Abril de 1616 (596), dando en sus últimos momentos pruebas elocuentísimas de su genio y de su alentado corazón, en la carta que escribió al Conde de Lemos dedicándole los Trabajos de Persiles y Segismunda, última de las obras en que se ejerció su gallarda pluma. Fue enterrado en el convento de Trinitarias Descalzas de la calle de Cantarranas (hoy Lope de Vega), el mismo en que según los datos más autorizados, tomó el hábito su hija natural, Doña Isabel (597).

Si se tienen en cuenta los infortunios que constantemente amargaron la vida de Cervantes, y la fortaleza y resignación con que supo sobrellevarlos; si se recuerda que a pesar del rigor con que la suerte trató de continuo al ilustre manco, siempre dejó éste entrever en sus escritos jovialidad y aun regocijo de ánimo, habrá que convenir en que Cervantes estaba dotado de un gran corazón y de mucha bondad de alma. Que ésta debía ser muy privilegiada, lo demuestran los escritos y las acciones del hombre que la poseía. «Impávido en los peligros, dice a este propósito el señor Aribau en el trabajo citado en la nota precedente, fuerte en las adversidades, modesto en sus triunfos, desprendido y generoso en sus intereses, amigo de favorecer, indulgente con los esfuerzos bien intencionados de la medianía, dotado de juicio recto y clarísimo, de imaginación sin ejemplo en su fecundidad, Cervantes pasó por el mundo como peregrino cuya lengua no se comprende. Sus contemporáneos no le conocieron, y le miraron con indiferencia; la posteridad le ha dado una compensación justa, pero tardía; porque ha conocido que hubo un hombre que se adelantó a su siglo, que adivinó el gusto y las tendencias de otra sociedad, y que haciéndose popular con sus gracias inagotables, anunció la aurora de una civilización que amaneció mucho después». Tal es, en ligerísimo bosquejo trazado, el hombre y el escritor en que nos ocupamos. Veamos ahora cuáles son las producciones de su genio, los trabajos que ha legado a la posteridad.

Los primeros ensayos literarios de Miguel de Cervantes consisten en siete composiciones en verso que escribió antes de los veintidós años de edad, y aparecieron en el libro que acerca de la enfermedad y exequias de Doña Isabel de Valois, esposa de Felipe II, publicó en 1569 Juan López de Hoyos, maestro de Cervantes. A la vuelta de su cautiverio en Argel y después de haber estado en Portugal, como soldado, e inspirándose en el gusto de la época, importado en los dominios españoles por Jorge de Montemayor, escribió la Galatea, novela pastoril que concluyó a fines del año de 1583, y publicó antes de su casamiento. Verificado éste, se dedicó por espacio de tres a cuatro años a escribir para el teatro, produciendo, según él mismo nos ha dejado dicho, veinte o treinta comedias, que debió tener en muy poca estima, por más que fueran bien recibidas de representantes y espectadores. Aquí se abre un paréntesis de cerca de 20 años en la vida literaria de Cervantes, paréntesis que cerró con la primera parte del Don Quijote, publicada en Madrid el año de 1605, es decir, antes de pasar a Valladolid. En 1613 publicó sus Novelas ejemplares, que había compuesto en años anteriores, en la época en que se

dedicó a agencias particulares, y en los intervalos que esta ocupación le dejaba libres. Hacia fines del año siguiente (1614) dio a la estampa el Viaje al Parnaso, con el que trató, entre otras cosas, de preparar la publicación de las ocho comedias y ocho entremeses que dio a luz en 1615, en el mismo año en que publicó la segunda parte del Quijote y terminó los Trabajos de Persiles y Segismunda, novela que no vio la luz hasta 1617, después de la muerte de Cervantes, cuya viuda la publicó.

Habiendo ya dicho algo acerca de Cervantes como poeta lírico y como autor dramático (Lecciones XXXVI y XXXVIII) no trataremos en el presente estudio de sus poesías sueltas, de su Viaje al Parnaso, ni de sus comedias. Las obras que, por lo tanto, debemos examinar ahora, son: la Galatea, las Novelas ejemplares y Persiles y Segismunda, que serán objeto de lo que resta de la presente lección, y el Quijote, al cual dedicaremos la siguiente.

La Galatea es, como ya se deja indicado, una novela pastoril, y con relación a su mérito ocupa el último lugar entre las obras de Cervantes, quien la llamó «primicias de su corto ingenio». Parece que se la inspiraron, por una parte las del mismo género que se habían publicado de Jorge de Montemayor, Gil Polo y otros de los mencionados en la lección precedente, y por otra sus amores con la dama que luego fue su esposa, la cual parece ser la heroína de la Galatea, encubierta con este nombre, como el mismo Cervantes lo está con el de Elicio, y varios amigos suyos, como Barahona de Soto, Francisco de Figueroa, Pedro Laínez y algunos más, con los de Lauro, Tirsí, Damón, etc.; esta opinión se halla confirmada por Cervantes, cuando en el prólogo a Los seis libros de la Galatea dice que «muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito». Esta novela contiene en abundancia versos muy medianos, y si su lenguaje es, como de Cervantes, puro, elegante y armonioso, peca con frecuencia de afectación y amaneramiento, y no siempre es tan animado y correcto como debía esperarse del autor del Quijote. La complicación y profusión de episodios y de sucesos inconexos entre sí, embarazan en esta obra la acción principal, lo que unido a sus dimensiones largas en demasía, a la sutil metafísica amorosa que se explica en ella como en una cátedra, y a la poca conformidad de las condiciones con las costumbres de los personajes, hace que no se tenga por injusta, sino por acertada, la severidad con que el mismo Cervantes trató a la Galatea en el expurgo de los libros de D. Quijote, librándola del fuego sólo por misericordia y con la esperanza de enmienda en la segunda parte que tenía prometida y no llegó a publicar.

No merecen igual juicio las Novelas ejemplares, en cuyo prólogo jactose Cervantes de haber sido el primero que había novelado en lengua castellana, lo cual indica que la palabra novela era entonces menos lata que hoy en su significado. Lo que no puede negarse es que el autor del Quijote dio a la novela una nueva forma y dirección, y que en las ejemplares desplegó con gran éxito las galas de su ingenio privilegiado, particularmente la inventiva, la gracia y la gallardía del estilo y del lenguaje. Apellidó ejemplares a las novelas que nos ocupan, para distinguir las de las poco edificantes que a la sazón estaban en boga, llevando su miramiento en esta parte al punto de que «hasta los requiebros amorosos, dice él mismo, son tan honestos y tan medidos con el discurso

cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere; pues de otro modo, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas al público». Por esto, sin duda, no incluyó en su colección la titulada *La tía fingida*, que algunos han supuesto que no es suya, y que por retratar las costumbres estudiantiles con muy vivos colores, es la que ha dado margen a la suposición, acaso fundada, de que Cervantes cursó en Salamanca. En general, las novelas ejemplares son excelentes y tienen un gran sello de originalidad, ocupando entre los trabajos de Cervantes el segundo lugar, en orden al mérito literario, o sea el puesto siguiente al *Quijote*, al que sin duda aventajan en punto a la corrección del lenguaje.

Doce son las novelas que publicó Cervantes con el calificativo de ejemplares (598): ya antes había ingerido en la primera parte del *Quijote*, como para tantear el gusto del público, la titulada *El Curioso impertinente* (599), que por la moralidad que encierra y lo bien sentida que está, debe reputarse como una de las más interesantes de este autor. Entre las más notables de las doce indicadas, merecen especial mención *La gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*, en las cuales se descubre desde luego el estudio profundo de caracteres reales. La primera es la historia de una hermosa muchacha llamada *Preciosa*, hija de una familia ilustre, robada en su niñez y educada entre una tribu de gitanos: en *Preciosa* se descubre el carácter de la *Esmeralda*, tan gallardamente dibujado por Víctor Hugo, en su famosa novela *Nuestra Señora de París*. No menos verdad y encanto que *La Gitanilla*, atesora *Rinconete y Cortadillo*, cuyo argumento se reduce a contar varias aventuras de dos muchachos vagamundos, con lo cual halla Cervantes motivo para hacer un bellissimo estudio de caracteres y de costumbres picarescas de la época, en lo que se asemeja a esta interesante novela la de *La tía fingida*, ya mencionada. Tan excelentes como las dichas, son las que se titulan *El Celoso extremeño* y *El Coloquio de los perros*, notable esta última por ser, más que una verdadera novela, una admirable sátira de costumbres y por el gracejo en que abunda: compite con las mejores sátiras de Quevedo. Con corta diferencia, puede aplicarse lo que llevamos dicho en este párrafo a las demás novelas ejemplares, por lo que no creemos necesario detenernos más en este punto.

La última obra en que Cervantes trabajó, fue la novela titulada *Trabajos de Persiles y Segismunda*, que escribió, a lo que parece, con el intento de que fuese respecto de las novelas serias lo que el *Quijote* era con relación a los libros de caballerías. Túvola en gran estima nuestro Cervantes, hasta el punto que después de declarar que había de ser o el más malo o el mejor de los libros que de entretenimiento se hubiesen compuesto en nuestra lengua, añadió: «y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible», juicio que no ha confirmado la posteridad por más que haya reconocido en el *Persiles* bellezas de primer orden, como la corrección del lenguaje que es superior a la del *Quijote*, y la inventiva y fuerza creadora que tan vigorosamente se revelan en todo el libro, cuyo estilo es más acabado y esmerado que el de ningún otro de los escritos de Cervantes. Pero el lujo de aventuras, episodios y anécdotas que entorpecen la acción principal, recargándola con detrimento de la unidad, la falta de verdad y otros defectos de este jaez, amenguan mucho el mérito del

Persiles y Segismunda.

La obra que ha inmortalizado el nombre de Cervantes es la titulada El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha, a cuyo examen consagramos la lección siguiente.

Lección LI.

Estudio del Quijote. -Época y lugar en que fue escrito y fama y popularidad que desde luego alcanzó. -Examen de las opiniones de los que atribuyen al Quijote un sentido oculto. -Manera como debe entenderse esta obra, así en su sentido directo y literal como en su alcance transcendental y filosófico. -Los tipos del Quijote: consideraciones acerca de la representación y caracteres de D. Quijote y de Sancho. -Indicaciones acerca de los demás personajes de la novela. -Concepto general de esta obra bajo el doble aspecto del Arte y de la filosofía. -El plan de esta novela: condiciones que reúne. -El interés en ella. -El Quijote bajo el punto de vista del estilo y del lenguaje. -Indicaciones sobre los defectos supuestos y reales del Quijote. -El falso Quijote de Avellaneda: opiniones sobre quién fue su autor. -Juicio acerca de éste y de su libro. -Conclusión.

En toda nuestra literatura no se encuentra un libro que haya gozado y goce de tanta popularidad y nombradía como El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha, libro que desde su aparición ha causado la admiración de propios y extraños, ha sido y es considerado como el más bello galardón de nuestro pueblo, y vivirá mientras viva la hermosa habla castellana, de la cual es una joya de inestimable valor. No se sabe a punto fijo cuándo empezó Cervantes a escribir el Quijote, si bien él mismo dice que se engendró en una cárcel, dando con ello ocasión a diversas opiniones y conjeturas. Lo que sí cabe afirmar, recordando lo que en la lección precedente indicamos, es que con la publicación de la primera parte (1605), puso fin a aquel largo, triste y silencioso período de su vida, en que durante más de veinte años nada publicó, y en el cual hay una época (desde 1598 hasta 1603) en la que, como él mismo asegura, estuvo durmiendo en el silencio del olvido. Mas esto no pone en claro las circunstancias que le dieron ocasión para escribir su libro inmortal, ni revela la época y lugar en que esto se verificó (600).

Difícil es hallar un libro que haya sido más comentado y más veces reproducido que el Quijote (601). La crítica lo ha mirado desde su aparición con una atención y una diligencia verdaderamente inusitadas, y asombra observar el afanoso anhelo con que ha tratado de escudriñar sus más recónditos secretos y hasta sus más sencillos e inocentes pasajes. Esto, que ha dado lugar (como más adelante veremos), a controversias animadísimas y a suposiciones tan contradictorias como absurdas, al tratar de explicar el sentido del Quijote, es el mayor elogio que de este libro puede hacerse y muestra la fama y popularidad que desde luego alcanzó la obra imperecedera de Cervantes.

Maravilla el empeño que muchos críticos han puesto y ponen todavía en atribuir al Quijote un sentido oculto, un pensamiento diferente del que Cervantes mismo nos revela, llegando algunos en esto hasta el extremo de

ver en él ideas, propósitos e intenciones que nunca imaginara el autor, y de los cuales se riera, ciertamente, si los hubiera podido conocer. La idea de que el Quijote encerraba un sentido oculto, tomó cuerpo con el supuesto de que Cervantes escribió el Buscapié, en el cual descifraba la parte incomprensible de aquella obra; y aunque después se puso en evidencia el escaso fundamento de este aserto, no por eso cesaron las hipótesis, respecto del sentido oculto del Quijote (602).

Dejando a un lado la opinión de los que entienden el libro literalmente, tal como Cervantes lo explicó y sin duda quiso que se entendiera, la verdad es que los críticos andan muy divididos en este punto. Unos dicen que en el Quijote hay un sentido oculto político y aun religioso, mientras que otros afirman que en él quiso Cervantes retratar a la humanidad. Quién ve en él una sátira contra las empresas de Carlos V; quién una semi-biografía del mismo Cervantes; quién una venganza de éste contra los vecinos de Argamasilla, en cuya cárcel se dice que estuvo preso, y quién una burla dirigida al duque de Medina Sidonia o a Blanco de Paz, enemigo de Cervantes. Mientras que unos creen que en D. Quijote se retrata a la clase noble y en Sancho Panza a la plebeya, otros opinan que ambos caracteres son retratos de personajes de la época. En fin, se han atribuido a Cervantes opiniones avanzadas, propias de la época presente, quizá porque siendo hombre superior a la suya condenó algunos abusos de su tiempo y tuvo cierto instinto liberal y tolerante, por lo que tal vez no fue muy amigo de la Inquisición; pero por esto no puede negársele que fue buen católico, como buen español del siglo XVI, y no debe convertírsele en libre-pensador y revolucionario. No hay, pues, en el fondo de la obra de Cervantes la doctrina esotérica ni los propósitos secretos que algunos de sus comentadores le atribuyen (603).

De lo expuesto hasta aquí se colige que la opinión que aceptamos acerca del sentido y de la intención del Quijote, es la de los que entienden y aprecian esta obra tal como Cervantes quiso que se entendiera y apreciara, si bien no le negamos cierto alcance transcendental y filosófico que tiene algo, o lo explica, de ese sentido oculto que algunos le han atribuido, aunque de diferente modo que nosotros lo pensamos (604).

En efecto, hay que considerar el Quijote bajo dos conceptos; en su sentido directo y literal, y en su alcance transcendental y filosófico. Lo primero es obra intencionada del autor, está realizado de una manera consciente, y lo segundo no, pues que de ello no tuvo conciencia Cervantes, toda vez que no entró en su propósito, como claramente lo revela en varios pasajes del libro. El único fin de Cervantes fue concluir con los libros de Caballerías y aun, lo que era lógico, con el ideal caballeresco, que parodia y condena, matándolo para lo porvenir, en lo cual se mostró fiel hijo y representante del Renacimiento, circunstancia que merece notarse. Que el fin con que fue escrito el Quijote es el mismo que dejamos expuesto, lo dice Cervantes cuando en el prólogo declara que su libro «no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías»; sentido que confirma y robustece al terminar la segunda parte, donde dice: «No ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero D. Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo sin duda

alguna»; como en efecto cayeron para no levantarse, pues posteriormente a la publicación de la gran novela cervantesca, no se escribió más que un libro de Caballerías, ni se reimprimieron más de dos; es decir, que no sólo realizó su propósito, sino que en poco tiempo consiguió él solo lo que no habían podido lograr varios escritores de nota (605): prueba irrecusable del valor que atesoraban el inmenso genio de Cervantes y su maravillosa y feliz concepción.

Mas Cervantes traspasó su propósito, fue más allá de su deseo de matar los libros caballerescos, si bien lo hizo, aunque por un procedimiento lógico y necesario, sin quererlo ni saberlo; lo cual quita todo motivo para suponer en el Quijote sentido alguno oculto, fundado en el alcance transcendental y filosófico que en efecto tiene esta obra, por virtud de la manera y de las condiciones con que el autor realizó su pensamiento.

Veamos cómo fue esto. Para burlarse de la Caballería, que tan hondas raíces tuvo en nuestro país, y de la literatura caballescica, que con tanto furor era acogida por los españoles del siglo XVI, Cervantes quiso mostrar lo exagerado de semejante institución y su contradicción con la vida. Al efecto, pintó un hombre que enloquecido por los libros caballescicos, cuyas disparatadas historias llegó a creer como verídicas, y tratando en su locura de realizar prácticamente el ideal de la Caballería en el siglo XVI, tropezaba con todas las dificultades de la vida real, contraria a su idea, y se ponía de continuo en ridículo. Junto a este hombre, como protesta contra su locura y por vía de contraste, puso a Sancho, su escudero, espíritu apegado a la realidad de la vida y falto del sentido de lo ideal, que le seguía burlándose, pero movido por una grosera ambición, la cual le cesaba hasta el punto de hacerle a veces participar de las mismas ilusiones que exaltaban la calenturienta fantasía de D. Quijote.

Mas estos dos tipos, indispensables para la idea que se proponía desenvolver Cervantes, se extienden fácilmente a todos los órdenes y a todas las esferas de la vida. En efecto, cámbiese el objetivo de D. Quijote y de Sancho y póngase otro ideal cualquiera en vez de la Caballería, y bien pronto hallaremos que D. Quijote es la critica de cualquier idealismo y Sancho la de cualquier positivismo (606), y que ambos tipos son elásticos, por decirlo así, y se adaptan a todos los órdenes de la vida. Así lo comprendió el pueblo, por lo cual ha llamado siempre Quijotes a todos los idealistas, y Sanchos a todos los positivistas, egoístas y calculadores, como el Panza de la fábula cervantesca. Mas a poco que se medite sobre el particular, se comprende que la universalidad y la transcendencia de ambos tipos no son fruto de la reflexión y de la voluntad de Cervantes, sino consecuencia precisa y necesaria de la manera cómo concibió su fábula. No quiso él pintar la oposición metafísica y viva de lo real y lo ideal, pero la pintó, sin quererlo ni saberlo, al concebir y ejecutar su grandiosa obra; lo cual nada tiene de extraño si atendemos a las condiciones con que vive y se manifiesta el genio, a ese algo de inconsciente que hay siempre en él, a esa como intuición divina, como iluminación misteriosa que se refleja en sus obras y de que él no sabe darse cuenta (607). El carácter de las demás obras de Cervantes, la poca estima en que éste tuvo el Quijote,

posponiéndolo al Persiles, y las palabras con que lo concluye y que antes hemos copiado, corroboran lo que hemos dicho y muestran bien a las claras que Cervantes no adivinó todo el alcance y transcendencia de su obra. Así es que la crítica ha tardado largo tiempo en dar este sentido de universalidad y transcendencia filosófica a su libro, si bien el pueblo lo había hecho ya instintivamente, haciendo del quijotismo una cualidad general, y de D. Quijote un tipo aplicable a multitud de personas de todos los tiempos y lugares y, por lo tanto, un carácter también general.

Veamos ahora la significación, cualidades y condiciones de los personajes que figuran en el maravilloso libro que examinamos.

Los primeros que se presentan a nuestra consideración son D. Quijote y Sancho, y lo primero que se reconoce en ellos de notable es que son a la vez tipos ideales y reales, individuales y generales. Ambos son tan verdaderos, tan vivos, tan característicos, que más parecen personajes históricos que fantásticos: tan marcada es su individualidad, que no tienen parecido con ninguna persona, y sin embargo, lo tienen a la vez con todas, pues son verdaderos tipos. D. Quijote y Sancho constituyen caracteres en el genuino sentido de la palabra, y además son tipos ejemplares y modelos acabados de todos los idealistas y positivistas en el sentido vulgar, (que no científico) de la palabra: en esto se fundan la universalidad y generalidad de ambos. Mas a la vez no puede señalarse de entre los idealistas y positivistas, individuo alguno que sea igual a ellos, en lo cual radica su genuina y característica individualidad. Consiguio, por lo tanto, Cervantes crear en D. Quijote y Sancho dos tipos que, siendo universales y encarnación de una idea abstracta, son a la vez individuos originalísimos y vivos: esta es la gran obra del genio en la formación de los tipos poéticos.

Los dos personajes que nos ocupan son en extremo simpáticos. Don Quijote lo es en su misma locura porque siempre obra a impulso de móviles puros y levantados, siendo muy de notar la excelencia moral de su carácter. Fuera de la locura, nada hay más noble, grande y simpático, y aún esta locura es la exageración de un hermoso sentimiento. Por eso esta historia, alegre en la forma, es, como, dice Byron, melancólica en el fondo (608), y la muerte de D. Quijote arranca lágrimas. El fin que se propone D. Quijote es bueno, justo y nobilísimo; la equivocación no está en él, sino en los medios que el héroe escoge para cumplirlo, y sobre todo, en que éste no vive en un tiempo adecuado para realizarlo. «D. Quijote, dice a este propósito Leveque (609), es «loco; pero es una inteligencia extraviada con un alma heroica. Nunca se vio más valiente y sublime locura. Apártesele de ella y es sensato, bueno, afectuoso; tiene distinguida inteligencia, gusto puro, elevado lenguaje. Sus últimos momentos son una escena conmovedora y sencilla que no se puede leer sin derramar lágrimas. La posteridad ha recompensado a Cervantes por haber respetado el alma humana hasta en sus flaquezas, y no haber ridiculizado en extremo la monomanía de la abnegación y del sacrificio». Tal es D. Quijote.

Sancho es bueno también en el fondo: es capaz de amor y abnegación y no siempre sigue a su amo por interés y egoísmo, sino que muchas veces revela que lo hace por cariño y agradecimiento, aunque generalmente obra por móviles interesados. Y si a esto se añade que no representa en

absoluto la experiencia o el buen sentido, se seguirá que es la experiencia sin idealidad y el buen sentido sin pureza de motivos: el sensualismo práctico que desconoce lo ideal y no tiene otro móvil que el propio interés. Y sin embargo de esto, es bueno y simpático en el fondo, porque su error antes nace de ignorancia que de malicia. Tal es Sancho Panza.

Don Quijote y él se limitan y completan, se oponen y se ayudan: el uno sin el otro no podrían vivir tal como son en la fábula de Cervantes. Son dos mitades del ser humano que separadas van al abismo y unidas irían a la realización de los más grandes hechos. Quítese al alma del uno el idealismo que le sobra y será perfecta; dése a la del otro un rayo del ideal que le falta y también lo será. Don Quijote es la fantasía y el sentimiento sin la razón y la experiencia; Sancho el entendimiento reflexivo y el sentido práctico y experimental sin la idealidad y el entusiasmo. Términos ambos de una antítesis, son verdaderos y, por tanto, buenos y simpáticos en lo que afirman, y falsos y ridículos en lo que niegan. Don Quijote tiene razón en querer realizar la justicia; pero se equivoca al pensar que el esfuerzo individual y la vida andante bastan para ello, y que esto es posible en el siglo XVI. Sancho tiene también razón en burlarse de la candidez de su amo y en recomendarle la prudencia; pero no la tiene al erigir en regla de conducta el interés personal y al negar todo lo ideal en la vida. Sobre esta antítesis cabe una síntesis que no supo o no pensó Cervantes formular (y aquí se muestra que no tuvo conciencia de ello), pero que dejó adivinar en algunos de sus personajes secundarios. Esta síntesis, que es la lección moral que resalta de la obra, es que el hombre ha de tener el idealismo noble de D. Quijote unido a la prudencia juiciosa de Sancho, pero sin la candidez irreflexiva del primero ni el egoísmo grosero del segundo. No son, por tanto, el amor a lo ideal ni el recto sentido práctico de la vida lo que en el Quijote se condena, sino las exageraciones de ambos principios.

Para terminar este estudio de los personajes pintados por Cervantes en su inmortal novela, debemos decir que, en general, los caracteres del Quijote se distinguen por la propiedad y variedad, que les hacen ser admirables: están delineados de mano maestra y con colores muy vivos y sostenidos. Todos los personajes que figuran en esta obra maestra del ingenio, hasta los que están colocados en tercer término son personajes perfectamente caracterizados, si bien no tienen verdadero enlace entre sí, exceptuando a D. Quijote y Sancho. Dulcinea es la personificación del ideal desconocido y por desconocido deseado, ideal imposible y oscuro detrás del cual camina desatentado el irreflexivo idealista. Los demás personajes son también notables, y están muy bien dibujados: el cura y el barbero, representan el buen sentido más bien que Sancho Panza. Sansón Carrasco es el crítico que se burla del loco idealista, a quien, por otra parte, estima de veras y quiere corregir en su locura; no es como los Duques, frívolos y crueles burlones que sólo ven en D. Quijote un agradable entretenimiento. En suma, en la pintura de los caracteres se mostró Cervantes rico y vario y gran observador y conocedor profundo del corazón humano y aún de nuestra naturaleza física: éste es un mérito indisputable que da mucho valor y realce a su inmortal D. Quijote.

En resumen, considerado el Quijote en su aspecto filosófico social,

es una acerba crítica de los libros de caballerías y del ideal feudal caballeresco, hecha bajo la influencia del renacimiento, de que fueron ecos en Italia, Ariosto, Pulci, Bojardo y Berni; en Francia, Rabelais, y en España, Cervantes; pudiendo, además, hallarse en él la representación alegórica (inconscientemente concebida por su autor) de la lucha eterna entre el idealismo y el positivismo exagerados, así como la satírica censura de esta dobló exageración.

Después de las consideraciones que preceden, tócanos estudiar el Quijote considerándolo como una mera producción literaria, correspondiente a los géneros que hemos denominado poéticos compuestos, y dentro de éstos a la Novela.

Lo primero de que bajo este concepto debemos es del plan en que Cervantes desarrolló el pensamiento de su D. Quijote.

A poco que se medite sobre este punto, hallaremos esta conclusión, hija exclusiva de los principios en que se funda toda crítica meramente artística, a saber: que el plan general del Quijote es tan sencillo como original, y que carece de una acción verdadera, en el riguroso sentido de la palabra.

En efecto, todo el plan de esta novela (que consta de dos partes, de las que la última contradice el dicho de Cervantes de que «nunca segundas partes fueron buenas»), está fundado en las aventuras de un hidalgo y honrado caballero, de carácter noble y apacible y tan valeroso como instruido, que habiéndose dado con exceso a la lectura de libros de caballerías pierde el juicio, y lleno de fe y de entusiasmo se entrega de lleno a realizar las más absurdas y disparatadas aventuras caballerescas, en unión de un rústico bonachón y malicioso a la vez, que le sirve de escudero, y que es un carácter con mezcla de honrado y embustero, de bondadoso y egoísta, de ignorante y crédulo, de algo de inteligente y de no poco de socarrón. En las aventuras que suceden a estos dos personajes, tan donosas como originales y que entrañan la crítica más acerba de la institución de la caballería andante y de la literatura que produjo, descansa todo el plan de la fábula que, como se ve, no puede ser más sencillo. Su originalidad estriba, no sólo en la peregrina concepción del poeta, que es de todo punto nueva, sino en la manera de realizarla, mediante los dos personajes indicados que son el alma de toda la novela, y en los pormenores y episodios de ésta, a cual más nuevo y sorprendente, más chistoso y deleitable y más singular y raro. Mas a pesar de la sencillez indicada, no hay en la acción del Quijote la debida unidad. Esta existe en el pensamiento, más no en la acción de la novela. No todos los acontecimientos, no todas las aventuras que en ésta suceden preparan y precipitan el desenlace: hay en el Quijote, como dice el Sr. Valera en su Discurso citado, sucesos e incidentes que son de todo punto independientes de la acción, del movimiento de la fábula, y no preparados por ella. Aparte de los episodios que nada tienen que ver con el pensamiento generador de la novela y que bien pudieran no existir sin menoscabo de la acción principal de ésta, el sanar D. Quijote de su locura y la muerte de este personaje, son desenlaces independientes de la acción y no preparados por ella. En este concepto no hay, pues, en el Quijote la unidad que requieren el desarrollo y progreso de toda fábula bien urdida.

Mas esta falta, inevitable dado el asunto, no es culpa del poeta ni

en nada daña al interés del libro. Éste es siempre vivo y sostenido. La originalidad, la infinita variedad y la extrañeza de las aventuras, que están a cual mejor ideadas, y los chistes de que están sembradas y que nacen de la locura y candidez de D. Quijote y de la simplicidad y malicia de Sancho, se lo dan muy grande hasta el fin, no menos que los diálogos tan graciosos que tienen lugar entre ambos personajes y los cuadros interesantes, llenos de verdad y movimiento, que a cada paso nos ofrece el poeta. El lector halla siempre en el Quijote una fuerza irresistible que le impulsa a no dejar el libro, a seguir adelante sin cansarse: le sucede con su lectura como a D. Quijote con su manía, esto es, que siempre está anheloso de hallar una nueva aventura. Por otra parte, Cervantes supo manejar con gallarda o inimitable maestría el resorte de la risa, con lo cual reviste de un atractivo grandísimo las situaciones en que coloca a sus personajes. A la vez que el lector siente las desgracias de Don Quijote, se ve continua y vivamente excitado a reír, pero con la risa propia de los Dioses homéricos. Todas estas circunstancias conspiran unísona y constantemente a sostener el interés de la novela. Al mismo fin contribuye la manera como Cervantes llevó a cabo la traza de los personajes que figuran en su obra. La propiedad y la variedad de los caracteres y la abundancia de éstos, son circunstancias que, ciertamente, contribuyen mucho a dar interés a la novela cervantesca. Todos ellos son verdaderas creaciones artísticas y están delineados con una verdad, colorido y viveza que encantan, y que dan un atractivo grande a la fábula, ayudando, por lo tanto, a que su interés sea mayor y más sostenido.

También ayudan a sostener y acrecentar el interés de la fábula en el Quijote, la magia y la galanura de que, salvo ciertos defectos que más adelante señalamos, aparecen revestidos el estilo y el lenguaje. Cuando éste carece de deleite decae el interés en las obras de imaginación, y por el contrario, si es bello y ameno lo hace subir considerablemente. Esto sucede con el Quijote. Ningún libro posee en tan alto grado como él semejante cualidad, a la que sin disputa debe gran parte de la fama que tiene, habiendo merecido por ello su autor el primer puesto entre nuestros hablistas, y el alto honor de que por antonomasia se apellide al idioma castellano habla de Cervantes. La fluidez, la claridad, la pureza, la armonía y la variedad son otras tantas cualidades que embellecen en sumo grado el lenguaje del Quijote. «En ningún otro libro, dice con mucho acierto el Sr. Fernández Espino en su obra antes citada, se encuentran la variedad y gracia de sus locuciones, la elegancia y energía de su estilo, la novedad de sus giros, la armonía encantadora de sus períodos y la soltura y felicidad de sus modismos». «Sus cláusulas, añade más adelante, fáciles y cadenciosas, se adaptan a todos los sentimientos e ideas, y siempre encuentra los medios más oportunos para la mayor hermosura de la expresión». Esta facilidad que tenía Cervantes de adaptar su lenguaje a todos los tonos, a todas las situaciones y a todos los caracteres, es una de las cualidades que más embellecen al Quijote. La viveza y gracejo de los diálogos no le prestan menos encanto. En fin, bajo el punto de vista del lenguaje y del estilo, la novela de Cervantes es una obra magistral, que está por cima de toda ponderación, por lo que debe estudiarse constantemente por cuantos aspiren a manejar con alguna perfección el idioma castellano.

En cuanto a los defectos de que adolece el Quijote, la crítica ha sido demasiado minuciosa y desconsiderada en buscarlos. Sin duda que la exageración en censurar y rebajar más o menos encubiertamente la novela de Cervantes, nace de dos causas bien distintas, a saber: los elogios hiperbólicos que algunos han hecho del Quijote hasta el punto de llamar a su autor, como lo hizo Mor de Fuentes, ilustrador del género humano, y de atribuirle todo género de perfecciones y excelencias, como hacen, con notable exageración, ciertos modernos cervantistas; y la nimia crítica del pseudo-clasicismo francés del último siglo, que cifraba todo el mérito de una obra literaria en el atildamiento, en la corrección amanerada a fuerza de ser escrupulosa, en la simétrica regularidad de las partes y en el afiligranado primor del todo, subordinando, por ende, la poesía a un fin extraño, fin que en último resultado venía a realizarse en la demostración de una tesis más o menos moral. Con semejante criterio por base, fuerza era encontrar en el Quijote defectos de monta, y aun se vino a parar a una conclusión contraria: la de poner su mayor mérito en aquello que realmente no lo tiene.

Desentendiéndonos de la crítica que del Quijote han hecho los clasicistas, vamos a tratar de poner de relieve los defectos de la novela de Cervantes, sin dejarnos llevar del espíritu minuciosamente analítico y gramatical que inspiró a Clemencín sus comentarios, los cuales tienen muchas veces en lo que censuran contestación muy cumplida.

Los defectos que en realidad deben achacarse al Quijote quedan, en nuestro sentir, reducidos a estos cuatro puntos: 1º. la intercalación de algunos episodios y cuentos que no están relacionados directamente con la acción principal y que a veces pecan de demasiado extensos, como la novela de El curioso impertinente, y La historia del cautivo por ejemplo; 2º. algunos descuidos y olvidos de Cervantes, que pueden achacarse a la circunstancia harto probada de que éste no corrigió el original ni las pruebas de su libro (610); 3º. varias faltas gramaticales de escasa importancia (611); y 4º. el haber puesto algunas aventuras que además de ser demasiadas en número, desdican en lo general del libro, con el objeto de aludir al Quijote de Avellaneda, de que luego hablaremos. Tales son, en suma, los defectos (sin duda no muy graves), que bajo el punto de vista del arte, la crítica hallará siempre en el Quijote, defectos hijos en su mayor parte de la manera como Cervantes escribió su obra.

No se puede hablar del Quijote de Cervantes sin tratar, siquiera sea someramente, de otro libro que ha dado y aun da hoy lugar a muy animadas contiendas.

Ocupábase el insigne manco de Lepanto en escribir la segunda parte de su famosísima obra en el verano de 1614, cuando llegó a sus manos un libro que con el título de Segundo tomo del ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha, publicó en Tarragona en dicho año un sujeto encubierto con el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda. Más que la osadía que demostraba quien se juzgó capaz de proseguir libro tan grande como el Quijote verdadero, hubo de llamar la atención la manera agresiva con que el escritor que con el nombre de Avellaneda se encubría, trataba a Cervantes en el prólogo del apócrifo D. Quijote, echándole en cara hasta su manquedad, vejez y buenos servicios, y tratando de presentarlo como émulo y enemigo de Lope de Vega (612). A pesar de lo inicuaamente tratado

que se vio Cervantes por su oculto rival, no se excedió en la respuesta que le dio en el prólogo de la segunda parte de su verdadero D. Quijote; antes bien se mostró por extremo discreto y comedido, declarando que puesto que los agravios despiertan la cólera en el pecho humilde, en el suyo había de padecer excepción esta regla. Al propio tiempo hizo presente que la segunda parte que ofrecía al público era cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella daba a D. Quijote dilatado y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreviera ya a levantarle nuevos testimonios. A partir del capítulo LIX de la segunda parte dicha, Cervantes endereza el látigo de su poderosa sátira contra su encubierto enemigo, a quien hasta el fin zahiere y maltrata, burlándose de él con su natural donaire y llamándole aragonés, porque solía omitir el artículo en algunas locuciones que gramaticalmente deben tenerlo.

La fama que ya tenía el verdadero Quijote, dio cierta celebridad al de Avellaneda; lo cual unido a las alusiones y ataques que en éste se dirigían a Cervantes, despertó en todos los escritores el deseo de conocer al encubierto autor. La crítica se entró desde luego por el campo de las indagaciones y de las conjeturas y ha pronunciado los nombres de Fray Luis de Aliaga y de Fray Juan Blanco de Paz, confesor del rey el primero, dominico el segundo, y ambos enemigos de Cervantes. Trabajos muy concienzudos y eruditos se han dado a luz para probar que Aliaga es el autor verdadero de la segunda parte del Quijote, y la verdad es que en favor de él militan las mayores probabilidades y las opiniones más respetables, de tal modo que hasta hace poco tiempo se tenía por la generalidad como resuelta la cuestión desde el momento en que salió a plaza el nombre de Aliaga. Mas en un libro hace pocos años publicado, se puso en duda que el tal Aliaga sea el autor del falso D. Quijote, con lo cual el problema literario ha vuelto a plantearse y se han hecho nuevas hipótesis, quedando la cuestión para muchos como estaba en un principio (613).

A quien quiera que sea el autor del Quijote apócrifo, hay que reconocerle, sino la mejor intención, disposiciones no vulgares, pues su obra no sólo revela inventiva o instrucción nada escasas, sino un talento que no puede calificarse de mediocre. Si su libro no merece los exagerados elogios que algunos le han prodigado, tampoco es acreedor a todas las diatribas que se le han dirigido. Lo que más le desfavorece es la comparación con el de Cervantes: sino hubiese existido la segunda parte de éste, hubiera alcanzado gran éxito. Por mucha que sea la prevención con que se mire el libro del supuesto Avellaneda, nunca podrá negársele bastante facilidad en la invención, chiste y gracejo y un lenguaje suelto y castizo, aunque no siempre exento de faltas, algunas de las cuales acusan carencia de gusto literario. Sin embargo de todo esto, el Quijote de Avellaneda es cansado y carece de la profundidad y transcendencia del de Cervantes, estando por otra parte en él mal sostenidos los caracteres, que exagera con ninguna fortuna. El D. Quijote del libro apócrifo es un loco majadero, sin rumbo fijo y sin el pensamiento del de Cervantes, un valentón, un loco furioso que se cree un Aquiles o cosa así. De Sancho hizo Avellaneda un glotón estúpido, a pesar de que algunos afirman que lo relativo a este personaje es lo mejor de la obra que nos ocupa, en la cual, y sin embargo de que el autor alardea de devoto y de místico, hay

escenas inmorales que ofenden a la decencia, como son las anécdotas y aventuras de Bárbara, que es una especie de caricatura de la graciosa y sin par Dorotea presentada por Cervantes. Además, el desenlace de la novela de Avellaneda es pobre, pues concluye con el encierro de D. Quijote en una casa de locos, lo cual es un fin desdichado. Mas volvemos a decir que el libro del supuesto Avellaneda tiene bastante de estimable y que no hubiera dejado de hacer fortuna, a no oponerse a ello estas dos circunstancias que le perjudicaron mucho: la mala intención con que fue escrito y la publicación del de Cervantes, con el cual no pudo resistir la comparación.

Concluamos el cuadro que nos habíamos propuesto trazar del Quijote verdadero, recordando que no sólo consiguió su autor, según en esta lección dejamos ya dicho, el fin que se propuso, sino que ha logrado que el mundo todo tribute a su obra un homenaje de admiración que durará mientras viva la humanidad, la cual no podrá menos de celebrar, cada día con más regocijo, el fertilísimo y poderoso ingenio del autor de El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra.

Lección LII.

La Didáctica en el primer período de nuestra segunda época literaria: plan para su estudio. -La Historia: número y clasificación de sus cultivadores. -Primeros historiadores generales: Guevara y Ocampo. -Ambrosio de Morales. -Zurita y sus Anales de Aragón. -Mariana: su vida, sus condiciones, su saber y sus obras. -Su Historia General de España. -Mención de otros historiadores generales. -Historiadores de sucesos particulares: Mendoza, Moncada, Melo, Coloma y otros. -Historiadores de Indias: Cortés, Oviedo, Gomara, Las Casas, Solís y otros. -Historiadores religiosos: Sigüenza, Yepes, Rivadeneyra. -Indicaciones generales sobre el carácter y condiciones de nuestros primeros historiadores.

Terminado con la lección precedente el estudio del género literario denominado Poesía, toca ahora tratar del llamado Didáctica (614).

Conocidos ya el concepto y fin de la Didáctica (véanse las tres últimas lecciones de la primera parte, tomo I), sólo nos toca ahora advertir que para el mejor orden y la mayor claridad de este estudio, dividiremos las obras didácticas en tres secciones, a cada una de las cuales dedicaremos una lección. En la sección primera comprenderemos las obras históricas, en la segunda las místicas, y en la tercera las morales, filosóficas, políticas y varias (615), con una ligera exposición del género epistolar serio escrito en prosa.

Así considerada la Didáctica, cabe decir que durante los siglos XVI y XVII que ahora estudiamos, alcanzó en nuestra literatura bastante desarrollo, aunque nunca comparable al desenvolvimiento que en la misma época logró la Poesía en casi todos sus géneros, circunstancia que, sin duda alguna, es hija del carácter peculiar de nuestro pueblo, que siempre se ha movido más a impulso del sentimiento y de la fantasía que de la razón y de la reflexión, y que, por lo tanto, ha gustado más, por estar más predispuesto para ello, de dar rienda suelta a los vuelos de la

inspiración, que de sujetarse al meditado y concienzudo estudio que exige la especulación científica, cuyas producciones corresponden, literariamente consideradas, a la esfera de la Didáctica; a lo cual puede agregarse que la falta de libertad política y religiosa influyó desfavorablemente en el desarrollo de la ciencia española. Las condiciones de vida que durante los dos siglos mencionados tenía la sociedad española y el género de aventuras a que en la misma época se hallaba entregado nuestro pueblo, favorecieron, ciertamente, y fomentaron la predisposición indicada de cultivar con gran preferencia y ventaja notoria los géneros poéticos sobre los didácticos.

Hechas estas someras indicaciones, que componemos por vía de introducción al estudio de la Didáctica entremos desde luego a tratar de la Historia, cuyas manifestaciones son las que, dentro del género literario que nos ocupa, aparecen en primer término por su importancia.

En la lección LXVII de la primera parte de esta obra (tomo I), quedó expuesto el concepto de la Historia, así como sus condiciones, carácter y divisiones que de ella se hacen bajo el punto del vista literario; y en la XXV de la parte segunda (tomo II), dimos cuenta de la manera como se manifiesta y desenvuelve este género durante el período literario que ahora nos ocupa. Recordando estos precedentes, fácil será continuar el estudio del género didáctico de que ahora tratamos, reanudándolo con el que oportunamente hicimos de él con relación a la primera época de nuestra literatura (Edad Media) (616).

Muchos son los historiadores que durante el período que estudiamos tuvo nuestra nación (617); pero no todos, ni una gran parte de ellos, deben mencionarse en un libro de la naturaleza del presente. Su clasificación es difícil. Nosotros los dividiremos en generales, de sucesos particulares, de Indias y religiosos.

Empezaremos por los historiadores generales, cuyas obras son verdaderas continuaciones de las crónicas, como que cronistas se llamaron los primeros que emprendieron el camino que conducía a la verdadera historia.

Entre estos figuran en primer lugar los cronistas de Carlos V, Fr. Antonio de Guevara y Florián de Ocampo (618). El primero no salió muy airoso en su empresa, que dejó sin concluir, y con lo que escribió dio señales de que los tiempos no eran para crónicas. La misma consecuencia puede colegirse de los trabajos de Ocampo, que fue muy aficionado a las investigaciones históricas. En su Crónica general de España se propuso un plan demasiado basto, pues en vez de comenzarla por el origen de España, se remontó al diluvio universal, lo que fue causa de que no la terminara por falta de tiempo, llegando cuando murió hasta los Escipiones, es decir, que de las cuatro partes en que había pensado dividir la obra, sólo escribió la primera, lo cual no es de sentir. Aparte de los defectos de que adolece la Crónica de Ocampo, que es fría, pesada y con frecuencia absurda hasta el punto de no poder servir ni de libro de consulta, se observa en ella cierta tendencia a los hechos generales y que la credulidad poético-monástica y la fe en las tradiciones nacionales no se manifiestan tanto como en las crónicas anteriores.

Continuador de la obra de Ocampo fue el cronista Ambrosio de Morales, natural de Córdoba donde nació por el año de 1513 (619). Tampoco pudo

terminar su trabajo, ni aún le fue posible hacer mucho en él, a causa de haberlo emprendido demasiado tarde, cuando contaba sesenta y siete años de edad, dejándolo en la unión de las coronas de León y Castilla bajo el cetro de D. Fernando I el Magno. Su obra aventaja algo a la de Ocampo, si no en madurez y juicio, en orden, concierto y buen gusto literario, a pesar de lo cual y de preciarse el autor de hablista, resulta demasiado incorrecto en el estilo y además frío en la expresión. Instruido y erudito, enseña poco y atrae menos.

Mejor que las obras citadas y que otras que pudieran mencionarse -como la Historia imperial y cesárea en que Pero Mejía narra los hechos de todos los emperadores romanos, la Historia de Felipe II de Luis Cabrera de Córdoba, la de Felipe III, por Gil González Dávila, la de Felipe IV, por Gonzalo de Céspedes, la Corona gótica de Saavedra Fajardo y las diversas obras históricas de Antonio de Herrera-, es la que con el título de Anales de la Corona de Aragón escribió y publicó desde 1562 a 1580, Jerónimo de Zurita, a quien las Cortes libres de aquel reino confirieron en 1548 el cargo de cronista del mismo (620). Dicha obra, considerada como la más importante para la Historia general de España de cuantas se habían publicado hasta entonces, abraza desde la invasión sarracena hasta el año de 1510, pecando de demasiado extensa, y se distingue principalmente por la idea tan exacta que da de la Constitución de Aragón, y por la falta de esa credulidad infantil que tanto perjudica a las antiguas crónicas. Zurita se muestra en su trabajo exento de ese espíritu de exclusivismo nacional que tanto suele extraviar a los historiadores, reflexivo, nada fanático, y con un carácter severo e independiente que da mucha dignidad a sus Anales, en los cuales la forma carece de atractivo y no está embellecida por el Arte.

Morales y Zurita están considerados como los iniciadores de la historia española, como los primeros que dieron a ésta un carácter enteramente distinto del de las Crónicas: en el género literario que nos ocupa, tienen, pues, una representación importante, en cuanto que son como el punto de partida de una faz nueva, de un movimiento progresivo.

Empero el puesto más encumbrado en el cultivo de la historia patria durante los siglos XVI y XVII, corresponde de hecho y de derecho al P. Juan de Mariana, a quien la crítica considera como el fundador, como el verdadero padre de la historia española.

Mariana nació en Talavera la Real por el año de 1536. Era hijo ilegítimo, y habiendo sido entregado al cura de la Puebla Nueva a los pocos días de venir al mundo sin que se dijese quienes eran sus padres, averiguose luego ser estos Juan Martínez de Mariana, canónigo de Talavera y Bernardina Rodríguez, de la misma vecindad. Cuando el secreto se hizo público, la educación de Mariana corrió a cargo de su padre, quien lo mandó a Alcalá, en cuya Universidad hizo sus primeros estudios. A los 17 años de edad entró en la Compañía de Jesús y a los 24 fue encargado de explicar una cátedra de Teología en el Colegio que tenían los jesuitas en Roma. Desde esta ciudad, donde estuvo cinco años, pasó a Sicilia con el mismo objeto y después a la Universidad de París, donde explicó a Santo Tomás por espacio de otros cinco años. Por causas de salud regresó a España en 1574, fijando su residencia en Toledo, en cuya ciudad permaneció casi todo lo que le restaba de vida. Fue consultor del Arzobispo de dicha

Ciudad y del Santo Oficio, del cual sufrió persecuciones y un año de reclusión. Murió en 16 de Febrero de 1623 a los 87 años de edad, dejando no escasos testimonios de su amor al trabajo y al saber.

Además que por los vastos y sólidos conocimientos que atesoraba, distinguióse Mariana por la severidad y firmeza de su carácter, audaz, independiente y enérgico, como ninguno. Estas cualidades daban mayor realce y estima al saber que demostró escribiendo de filosofía, de religión, de política, de economía, de hacienda, de todo aquello, en fin, que en su época fue objeto de discusión grave. Con motivo del informe que le encargaron en la causa seguida al célebre Arias Montano, acusado de haber falseado el texto hebreo de la Biblia Polyglota que publicó en Amberes por los años de 1569 a 1572, dio Mariana notoria muestra de la independencia de su carácter, resolviendo la cuestión en favor del acusado, a pesar de las sugerencias de los Jesuitas. Esto y la publicación de otras obras que salieron de su docta pluma, le acarrearón no pocas molestias de parte de sus compañeros y superiores hasta el punto de que algunos de sus libros y él mismo fueron presa de la Inquisición. En 1599 publicó el Tratado del Rey y de la institución real, obra que, aunque inspirada en un espíritu bastante liberal, dedicó a Felipe III, lo cual no impidió que el Parlamento de París la condenase a las llamas como sediciosa y subversiva. Otra obra que escribió con el título De las enfermedades de la Compañía de Jesús y de sus remedios, sirvió para avivar el encono con que ya le miraba la Compañía; y con sus libros De la muerte y la inmortalidad y La alteración de la moneda, particularmente éste que alarmó mucho al Gobierno por las ideas liberales que encerraba, dio margen a que cayera sobre él la censura teológica y el encono del Duque de Lerma (por lo que ambos libros fueron incluidos en el Índice expurgatorio), y a que a los 73 años de edad se le envolviese en un grave proceso, se le tuviera preso un año y se le impusiera una severa penitencia. Tal es Mariana, cuyo carácter, tendencias, intención y obras no han sido aún debidamente estudiados (621).

La principal obra de Mariana, en la que se ocupó más de treinta años y a la que debe su mayor celebridad, es la Historia general de España, que escribió valiéndose de cuanto se había publicado anteriormente, así en latín como en romance, movido por el deseo de poner fin a la ignorancia (que él mismo tuvo ocasión de notar en los países extranjeros) respecto de nuestra historia, a la cual levantó un gran monumento con la publicación de su libro. Difícil es apreciar debidamente las excelencias de esta gran obra, la cual sino está exenta de lunares, algunos exagerados como los anacronismos, tiene en cambio el mérito de ser original y de estar escrita en un estilo grave, terso, grandioso y despojado, de afectación y de vanos adornos, y en un lenguaje castizo y armonioso cuyas bellezas sobresalen principalmente en las narraciones, que son siempre hermosas y pintorescas sin estar recargadas de flores y agudezas: no son menos bellos algunos de los retratos, entre los cuales los hay verdaderamente notables por la concisión y la parquedad de palabras con que están pintados, si bien estos son los menos. Ciertamente que el estilo, con ser tan bello, carece de unidad, lo cual hace que sea confuso; pero en cambio en toda la obra está perfectamente sostenida la gravedad propia de la historia. Que esta obra no merece el nombre de historia filosófica, que adolece del defecto de

confundir con harta frecuencia la verdad con la fábula y la tradición con la historia, y que su lenguaje suele ser incorrecto, son lunares que se la achacan y de los cuales algunos no pudo acaso evitar Mariana. El libro, a pesar de sus defectos, ha seguido gozando y goza de inmensa popularidad y tiene pasajes dignos de Tito Livio y de Tácito, a quienes su autor se propuso por modelos. Hablando de Mariana se ha dicho «que Roma tenía medio historiador, España uno, y las demás naciones ninguno»: esta frase, aunque algo hiperbólica, da idea de la estima con que se ha mirado la Historia general de España del sabio jesuita (622).

Otros historiadores generales florecieron por la época que nos ocupa. FR. Prudencio Sandoval, que como cronista continuó la obra de Ocampo y Morales, y después, y a lo que parece, la del mismo Mariana; Esteban de Garibay, autor de Los cuarenta libros, Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los Reinos de España, obra llena de erudición y que supone una gran diligencia en el autor; y algunos otros menos importantes, merecen citarse en el expresado concepto de historiadores generales (623).

Tócanos tratar ahora de los historiadores de sucesos particulares, entre los cuales figura el célebre repúblico Don Diego Hurtado de Mendoza, a quien dimos a conocer en la lección XXXI. Compuso, imitando a Tácito y a veces siguiendo a Salustio, la Historia de la guerra contra los moriscos del reino de Granada, en la cual campea la profundidad de los conceptos con lo armonioso y elocuente de la frase y del estilo, que de continuo es conciso y sentencioso. D. Francisco de Moncada, guerrero de ilustre fama (624) compuso a los treinta y siete años de edad la Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos, obra cuya narración es animada y pintoresca y tiene algo de novelesca; está tomada de la crónica de Muntaner sobre los hechos de Roger de Flor, y aunque su estilo es más robusto y enérgico que correcto, no es tan vigoroso como el de la historia de Mendoza a quien imita, superándole en fluidez y naturalidad. Otra obra notable es la que con el título de Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña escribió D. Francisco Manuel de Melo (625) en un estilo que recuerda muchas veces a Tácito, siendo más importante como obra literaria que como monumento histórico. Por último, D. Carlos Coloma (626), que tradujo los Anales de Tácito, escribió la historia de Las guerras de los Estados-Bajos, obra digna de estudio por más de un concepto.

Además de los historiadores mencionados en el párrafo precedente, escribieron otros muchos de sucesos particulares, y entre ellos deben citarse los siguientes: D. Luis del Mármol Carvajal, autor de la Historia del rebelión y castigo de los moriscos de Granada; D. Luis de Ávila y Zúñiga, que lo fue del Comentario de la guerra de Alemania; Don Bernardino de Mendoza, que escribió otros Comentarios de lo sucedido en los Países-Bajos desde el año de 1567 hasta el de 1577; Gonzalo de Illescas, que compuso una Historia pontifical y católica, y otros varios cuya enumeración sería prolija (627).

El grandioso e importantísimo suceso del descubrimiento del Nuevo Mundo, que tan decisiva influencia ha ejercido en los destinos de Europa, dio muy luego ocasión a que se escribieran relaciones e historias que, por lo mismo que se refieren a acontecimientos de un continente desconocido

hasta entonces, son para nosotros de un interés notorio.

Dejando a un lado la Suma de geografía que publicó por el año de 1519 Martín Fernández de Enciso, Alguacil Mayor de Castilla del Oro (nombre que dieron los primeros descubridores del Nuevo Mundo al Istmo de Darién) en la cual se dan todas las noticias que entonces había de América, el primer personaje en quien debemos fijarnos como historiador de aquel hermoso continente, es el célebre conquistador Hernán Cortés, que en sus Cartas de Relación historió, a imitación de César, los hechos de su famosa expedición con gran maestría, claridad, colorido y buen gusto, siendo sobrio cuando trata de su persona. Como el más antiguo de los verdaderos historiadores del Nuevo Mundo aparece a nuestra consideración el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (628), quien en su Historia general y natural de las Indias, de la que adelantó un Sumario que publicó en 1527, dio a conocer, no sólo los hechos prodigiosos de los españoles en aquellas comarcas, sino también el suelo de éstas, su clima, árboles y plantas, que es a lo que se refiere el sumario indicado. Publicose dicha obra por el año de 1535, y de ella sólo se imprimieron veintiún libros de los cincuenta de que consta. Por el año de 1552 aparecieron en Zaragoza la Historia general de Indias y la Crónica de la Conquista de Nueva-España (primera y segunda parte) escrita por Francisco López de Gomara, capellán de Hernán Cortés. Esta obra gozó de bastante popularidad, pues se hicieron de ella varias ediciones y traducciones, y se distingue por la sencillez y la facilidad en las narraciones y pinturas. Por el mismo año de 1552 se publicó en Sevilla la Brevísima relación de la destrucción de Indias,, escrita por el dominico Fr. Bartolomé de las Casas, obispo de Chiaco, en Méjico, y ardiente y celosísimo defensor de los indios (629): escribió además este verdadero apóstol de la caridad una Historia general de las Indias desde el año de 1492 hasta el de 1520, que concluyó en 1561 y aún está inédita. Últimamente, en 1684 se publicó la famosa Historia de la Conquista de Méjico del eminente literato y Cronista de Indias D. Antonio de Solís y Rivadeneyra, obra verdaderamente notable, que descuella, sobre todo, por lo castizo y elegante del estilo, la gravedad y armonía del tono, la sensatez y cordura de los juicios y la profundidad de sus sentencias políticas y religiosas. No es, por lo tanto, extraño que la obra de Solís esté hoy considerada como joya literaria de subido precio (630).

Los nombres de Bernal Díaz del castillo, el Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Francisco de Jerez, Agustín de Zárate, Antonio de Herrera, autor de una historia general de las indias, el Inca Garcilaso de la Vega y Pedro Cieza de León y otros, aparecen unidos a los que con sus escritos ilustraron la historia de América (631). También puede citarse Bartolomé de Argensola, por su Historia de la conquista de las islas Molucas.

También es considerable el número de historiadores religiosos, de los cuales sólo haremos mención de los más importantes.

Entre ellos merece lugar preferente el Padre Fr. José de Sigüenza, que teniendo por modelos a Salustio, Tito Livio y Tácito, escribió y publicó en 1595 la Vida de San Gerónimo, y en 1600 la de su orden, cuyas obras revelan buen gusto literario, a pesar del anhelo que él autor tenía de aparecer erudito. Fr. Diego de Yepes escribió una Vida de Santa Teresa de Jesús y la Historia de la orden de San Benito, en cuyas obras dio

muestras de elevado entendimiento. Más importante que los dos citados, así por la calidad y formas de sus obras como por el número de ellas, es el Padre Fr. Pedro de Rivadeneyra, uno de los primeros y más activos miembros de la Compañía de Jesús: el *Flos Sanctorum*, la *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra* y la *Vida de San Ignacio*, son sus obras más importantes.

Hecha la ligera reseña que precede respecto a los primeros historiadores españoles, no estarán demás, para completar su conocimiento, algunas consideraciones generales sobre el carácter y condiciones de nuestras primeras producciones históricas.

En primer lugar debemos dejar sentado que el sistema con que fueron escritas carecía de toda crítica filosófica. Las más de aquellas obras son compilaciones prolijas y fastidiosas, en las cuales más se atiende a la simple narración de los hechos que al examen de las causas de que éstos proceden, lo cual se explica naturalmente, no sólo por el estado de infancia, de irreflexión, en que se hallaba esta ciencia, cuando nuestras primeras historias fueron escritas, sino porque aquella época no era la más a propósito para las indagaciones filosóficas, ni permitía que se pusieran en tela de juicio multitud de hechos que hoy tenemos por mitológicos y calificamos de absurdos. Por otra parte, hartó y penoso trabajo tuvieron los primitivos historiadores con acopiar el material que había de servirles para sus obras. No es, pues, extraño que siguieran el sistema histórico *ad narrandum* y apenas conociesen el *ad probandum*. Respecto a la forma, pecan generalmente las historias a que nos referimos de desmedida extensión, falta que es hija de la erudición y pormenores de que están recargadas. Como los historiadores de la antigüedad, a quienes los nuestros imitaron, gustaban éstos de largas descripciones y de pomposas arengas. Cuidaban, sí, de que el estilo fuese armonioso y elegante, cosa que no siempre permitía el sistema histórico que empleaban y que a veces ocultaba las bellezas del lenguaje, haciéndolo demasiado difuso.

Para acabar de dar una idea del carácter general de nuestros primeros historiadores, diremos con Ticknor que por lo común «son elocuentes, y sus obras, más llenas de sentimiento que de filosofía, están escritas en un tono y estilo que, mejor que el genio especial de sus autores, revelan el general del país que fue su cuna; por consiguiente, si no del todo clásicos, son enteramente españoles, y les sobra en originalidad y colorido lo que les falta en gracia y primor».

Lección LIII.

Escritores místicos de los siglos XVI y XVII. -El Maestro Juan de Ávila: sus sermones y sus Cartas espirituales. -Su doctrina. -Fray Luis de Granada: su importancia y sus dotes. -Sus obras. -Santa Teresa de Jesús: sus cualidades como escritora; caracteres de su doctrina. -Sus obras y su lenguaje. -San Juan de la Cruz: su significación y doctrina. -Sus obras y sus formas literarias. -Fray Luis de León: sus obras en prosa. -El Padre

Rivadeneira: sus obras de carácter místico. -Malón de Chaide: sus condiciones como prosista místico y su estilo; su Conversión de la Magdalena. -Mención de algunos otros escritores ascéticos.

Conforme a las indicaciones que en la lección precedente hicimos, debemos tratar ahora de las obras didácticas de carácter místico.

En la lección XXX hicimos las oportunas indicaciones acerca de la riqueza de este género de literatura, así como de su origen, causas y caracteres en nuestro pueblo (véanse las páginas 379 y 380 de este tomo), por lo que ahora debemos entrar a exponer su desenvolvimiento histórico durante los siglos XVI y XVII.

Cronológicamente hablando, corresponde el primer lugar en la serie de los escritores ascéticos que florecieron en dicha época, al venerable Maestro Juan de Ávila, apellidado vulgarmente el Apóstol de Andalucía, por ser esta la comarca en que más ejerció su ministerio (632). Granada, Córdoba y Sevilla fueron los puntos en donde con más frecuencia explicó el Evangelio mediante sus sermones, que por ser todos improvisados y no haber escrito después ninguno, se han perdido en su totalidad; debieron ser numerosos y en extremo excelentes, a juzgar por la grandísima inspiración y la espontánea y elocuente palabra de que estaba adornado el venerable maestro. Entre los muchos tratados que escribió (633), sobresalen las Cartas espirituales, en las que en una forma adecuada y superior a la de sus demás escritos, si bien natural, llana y con frecuencia vulgar, revela toda la hermosura y bondad de su corazón, y derrama a torrentes consuelos para todos, dando muestras de una abnegación grande y de atesorar los sentimientos más puros. Dichas Cartas las escribió el maestro Ávila sin ánimo de darlas a la imprenta, por lo que no es de extrañar que su lenguaje adolezca, como el de todos sus escritos, de incorrecciones y desaliño en la dicción.

La doctrina del venerable maestro se reduce al abandono del mundo y al desprecio de la tierra, concentrando la vida en el amor de Dios y no escuchando otra palabra que la de la fe. La unión del amor y de la fe: he aquí en lo que resume su teoría, toda su doctrina, en la cual, si no se, revelan los caracteres filosóficos que en la de otros místicos, se descubren una vehemencia y viveza grandes, una fe sin límites, un misticismo, en fin, que se manifiesta sobre todo por un acento blando y verdaderamente conmovedor.

Entre todos los escritores ascéticos descuella por sus grandes dotes literarias el venerable Fray Luis de Granada (634), a quien muchos consideran como discípulo del Apóstol de Andalucía, sin embargo de lo cual, debe ser tenido como el gran maestro de la escuela. Ciertamente que en un principio siguió las huellas de Juan de Ávila, pero también lo es que perfeccionó el género literario místico levantándolo a la mayor altura en que lo hemos visto colocado. Su inspiración, la movilidad de sus afectos, la facilidad de su palabra, la profundidad y la alteza que se revelan en su discurso y su exquisito gusto literario, son dotes que poseyó en alto grado y que con razón sobrada le hacen acreedor al título, que hoy nadie le niega, de príncipe de la elocuencia religiosa, y a ocupar un puesto entre los primeros hablistas castellanos.

Las obras de Fr. Luis de Granada son numerosas y todas tienen el carácter de verdaderas predicaciones morales. El conocimiento y el amor de

Dios por el hombre, alcanzados mediante la oración que, en concepto del sabio místico, es el camino más recto y más seguro para realizar ambos fines, es el ideal que anima las producciones del eminente teólogo. En su Guía de pecadores, su obra más famosa e importante, hace la exposición de un ideal de la vida que debe cumplirse retirándose del mundo y buscando en la meditación el amor de Dios. En La Introducción al símbolo de la fe se manifiesta, no sólo como profundo moralista, como inspirado místico y como eminente teólogo, sino también como un gran filósofo que trata las más graves cuestiones sobre Dios, con un sentido altamente profundo y una tendencia verdaderamente sistemática. Lo mismo puede decirse respecto de El libro de la oración y meditación, en el que, como en casi todas sus demás obras, resplandecen la gravedad de su doctrina, su sabiduría teológica, su disposición para las investigaciones especulativas, sus condiciones de gran pensador y de hablante elegante, y en fin, sus bellas cualidades literarias, que se manifiestan especialmente por la suavidad y ternura en la expresión de los sentimientos y hacen de Fray Luis de Granada un excelente escritor (635).

Si esto decimos de Fr. Luis de Granada, ¿qué diremos de Sta. Teresa de Jesús? El misticismo español se muestra con todo su esplendor y grandeza, con todos sus caracteres y condiciones distintivas, en la ilustre Doctora de Ávila (636). Mujer de alma arrebatada, de corazón apasionado y de brillante fantasía, refleja bizarramente en sus escritos estas cualidades de su individualidad; pero merced a sus poderosísimas intuiciones, las refleja con verdadero sistema y sin sacrificar a sus trasportes místicos, a sus éxtasis y arrobamientos religiosos y a su fe ilimitada, ni el libre albedrío, ni la personalidad humana. El subjetivismo, el individualismo que en la lección XXX señalamos como uno de los caracteres de nuestras escuelas místicas, se manifiesta poderoso en los escritos de Teresa de Jesús. La observación interior o psicológica es el punto de que parte el sistema de la ilustre carmelita, en el cual se unen admirablemente la tendencia cristiana con la máxima socrática, el conocimiento de Dios con el conocimiento del hombre por sí mismo, no siendo éste para la Santa, como no lo es para el filósofo, un fin, sino un medio. No puede, por lo tanto, negarse un carácter marcadamente filosófico al misticismo de Santa Teresa, la cual da nombre a una de las escuelas de escritores ascéticos del siglo XVI.

Varias son las obras que escribió la ilustre mujer que nos ocupa, y de ellas las más importantes son las tituladas: Camino de perfección, Conceptos del amor de Dios y Castillo interior o las Moradas (637). En los tres libros se ven reflejadas vivamente las condiciones y dotes que antes hemos dicho adornaban a la autora.

El estilo de las obras místicas de Santa Teresa de Jesús es natural y sencillo, castizo y propio. Cuando la escritora se deja dominar de sus arrobamientos, de sus éxtasis celestiales, su lenguaje es fogoso, arrebatado, sublime. Sus cláusulas son con frecuencia desaliñadas, lo que depende, como los defectos gramaticales que en su lenguaje se notan, de que esta escritora no pensaba en las formas con que había de revestir sus ideas, sino que decía lo que pensaba y sentía y quería, sin adornos y afeites, sin pensar siquiera en el arte. Cuando su corazón se enardecía y su pasión se exaltaba, sabía dominar todas las dificultades y de su pluma

brotaban entonces torrentes de elocuencia. En las situaciones en que su ánimo parecía más tranquilo y reposado, su manera de decir resultaba pura, fácil, graciosa y elegante.

Contemporáneo de Teresa de Jesús, su segundo en la reforma de la orden, su compañero, su discípulo, su hijo en la doctrina, fue San Juan de la Cruz (638), llamado el Doctor Estático, porque en sus escritos se le ve en un continuo éxtasis y arrobamiento. Todo espíritu, tenía un alma ardiente y una inteligente elevada. La poesía brota de sus labios como una forma natural de su entusiasmo y le hace ser el más subjetivo de los poetas. San Juan de la Cruz es el más apasionado, el más audaz, el menos filósofo de los místicos españoles.

Que el más desligado del mundo es el que más lo desprecia y el que más se olvida del hombre; que la perfección de la vida espiritual es la posesión de Dios por el amor, la unión perfecta que acompañada del conocimiento es posible en esta vida, en la cual el hombre puede ser un ángel y aún más que un ángel: he aquí el principio de que parte la doctrina del ilustre varón que nos ocupa. Sus doctrinas, consideradas como atrevidas (639) fueron objeto de muy rudos ataques, a los cuales opuso una vigorosa y ardiente resistencia.

De sus obras en prosa (640) las más celebradas son las que escribió con los títulos de Subida del Monte Carmelo, Noche oscura del alma y Llama de amor viva, las cuales están llenas de verdaderos raptos y éxtasis de un alma devotamente arrebatada, y son la expresión más genuina de aquel puro, ardiente y sublime misticismo por que tanto se distingue el varón que nos ocupa. En cuanto al arte, a la forma literaria, las obras de San Juan de la Cruz, si bien son notables por la pasión, el arrebató y la originalidad del estilo, adolecen de faltas graves, como son la languidez, la incorrección, el descuido en la frase, la monotonía de los períodos, y otras de menos bulto. Esto no obstante, San Juan de la Cruz escribió en buena y muy castiza prosa, aunque inferior a la de Fray Luis de Granada y Santa Teresa, y cuando en la expresión de los sentimientos se arrebató presentándose vivo y enérgico, hace olvidar los defectos de su estilo con las cláusulas llenas de hermosas imágenes y vivísimas figuras que entonces brotan de su pluma.

Por la misma época que los místicos anteriormente citados, floreció el Maestro Fray Luis de León, de quien ya nos hemos ocupado detenidamente considerándolo como poeta (641). Si en este concepto ocupa un lugar preeminente, no merece ocuparlo menor entre los prosistas ascéticos de su tiempo. Sus obras en prosa tituladas Los Nombres de Cristo, La Perfecta Casada y Exposición del libro de Job, así como la traducción que hizo del Cantar de los Cantares, de Salomón, nada tienen que envidiar a las de los demás místicos, sus contemporáneos. En ellas se muestra teólogo y filósofo a la vez, profundo y conciso, enérgico y majestuoso: su lenguaje, aunque no tan fluido y cadencioso como el de Fray Luis de Granada, es grave, clásico, puro y correcto, hasta el punto de que bien puede decirse que el sabio maestro manejó con admirable perfección la lengua castellana. De las obras citadas, la de mayor mérito literario es el libro de La perfecta Casada, que recuerda el que con el título de La Mujer Cristiana escribió Luis Vives: es una obra que al presente goza de grande y merecida popularidad.

En el mismo año que Fr. Luis de León, nació el Padre Pedro de Rivadeneyra (642), quien sin disputa merece ocupar un lugar preferente entre los escritores místicos de su tiempo. Distinguióse como historiador religioso, según hemos visto en la lección precedente, pues fue autor de varias vidas de Santos y de escritores jesuitas, así como de una Historia eclesiástica del Cisma del Reino de Inglaterra. Mas el puesto que en esta lección le asignamos, se lo debe principalmente a su Tratado de la Tribulación, libro de mérito indisputable, que tiene mucha semejanza con el de la Guía de pecadores de Fr. Luis de Granada, y que viene como a completar el pensamiento que entraña el Tratado del Príncipe Cristiano, del mismo Rivadeneyra, quien tradujo, además, el libro titulado Parayso del alma, compuesto por Alberto Magno. Igual carácter místico que esta obra tienen el Manual de oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota y otros varios libros que salieron de la docta pluma del erudito, sabio y verdaderamente polígrafo Rivadeneyra.

Menos fecundo en producciones que todos los escritores místicos hasta aquí citados, fue el Padre Fr. Pedro Malón de Chaide (643). Dotado de brillante y rica imaginación, más se esforzó por ostentar las galas de un lenguaje bello y elegante, que por encender las almas con el fuego de la doctrina propia de su escuela. Su deseo de aparecer docto, la gran fuerza de su imaginación, su prurito de florear el estilo y su anhelo de parecer grande, le hacían incurrir en defectos, tales como la hinchazón y la hipérbole, que afeaban el estilo, el cual es con frecuencia brillante, pintoresco, galano y a veces incisivo y mordaz; pero por las causas apuntadas es también desigual y descuidado. Era Malón de ordinario, como oportunamente dice uno de sus críticos, «más vehemente que apasionado y tierno, más fuerte y vigoroso en reprender lo malo que entusiasta en elogiar lo bueno». A veces realza con la belleza y majestad de la expresión los pensamientos más comunes, y a veces rebaja con lo trivial de la frase las ideas más grandes y de mayor transcendencia, lo cual es hijo de la desigualdad de su estilo que no siempre es adecuado al asunto o idea de que trata. No obstante lo dicho, Malón es digno de figurar entre los primeros escritores ascéticos de su tiempo, debiendo ser considerado cómo el metafísico del amor divino.

Las cualidades de escritor y las formas literarias que hemos señalado como características de Malón de Chaide, se ven vivamente reflejadas en el tratado de La Conversión de la Magdalena, que es la única obra que dejó escrita y publicada este autor. El asunto del libro es interesante y se presta mucho a satisfacer las inclinaciones de Malón, y sus deseos. Presentar a la Magdalena en sus tres estados de pecadora, conversa y santa, es el objeto del libro que nos ocupa y asunto propio para que quien lo había elegido desplegara todas sus dotes literarias. Malón supo aprovecharse bien del tema para realizar su intento; y a pesar de sus extravíos literarios y su demasiada violencia, sobre todo cuando ataca el vicio, con cuyo motivo llega a veces hasta incurrir en vulgaridades, logró dejar un verdadero monumento literario en su tratado de la Magdalena (644).

Para completar el cuadro que hemos procurado bosquejar de los principales místicos españoles de los siglos XVI y XVII, debemos hacer mención de los siguientes escritores: El Maestro Alejo Venegas, ilustre

toledano, más moralista que místico y más didáctico que ascético que, como Malón de Chaide, levantó su voz para condenar el lujo insensato, los festines y todo género de desordenes y liviandades, ora vinieran de los grandes, ya procedieran de las muchedumbres: escribió un libro sobre la Agonía del tránsito de la muerte; el Padre Fray Diego de Estella, escritor erudito y elegante, como lo muestran su libro De la Vanidad del mundo y el Tratado de las cien meditaciones del amor de Dios; el Padre Luis de la Puente, que en sus Meditaciones espirituales, en su Guía espiritual y en su Tesoro escondido en las enfermedades y trabajos, nos ha dejado pruebas irrecusables de su saber o inspiración; el Padre Fray Fernando de Zárate, autor de la erudita obra titulada Discursos de la paciencia cristiana, escrita en lenguaje muy castizo, correcto y sobrio de palabras; el Padre Maestro Fray Juan Márquez, que en estilo fluido y elegante escribió la obra titulada: Los dos estados de la Espiritual Jerusalem; el Padre Juan Eusebio Nieremberg, moralista y político, a la vez que escritor ascético, que compuso también varias obras de esta clase en un estilo que se resiente sobremanera del mal gusto de la época, aunque no está exento de algunas bellezas literarias. También puede citarse como escritor ascético al gran satírico D. Francisco de Quevedo, que en sus Vidas de San Pablo apóstol y de Santo Tomás de Villanueva, y en sus tratados: La cuna y la sepultura, Las cuatro pestes del mundo y las cuatro fantasmas de la vida, Providencia de Dios, Constancia y paciencia del Santo Job, mostró cumplidamente lo bien que en su preclaro ingenio se concertaban los donaires del satírico y del novelista con las elevadas especulaciones del filósofo y los místicos entusiasmos del creyente, cosa que ignoran los que sólo ven en él un bufón libertino y deslenguado.

Lección LIV.

Escritores moralistas, filósofos, políticos y varios (de ciencias, retórica, lingüística, arte militar; etc.) en los siglos XVI y XVII: su abundancia. -Moralistas, filósofos y políticos. -Palacios Rubios, Pérez de Oliva, Cervantes de Salazar, Antonio de Guevara. -Influencia del Padre Mariana en la prosa didáctica. -Antonio Pérez, Quevedo, Saavedra Fajardo. -Mención de otros moralistas, filósofos y políticos. -Ídem de los cultivadores de otros géneros didácticos. -El género epistolar en prosa durante este período. -Estado de la prosa didáctica y causas principales de su escaso adelanto y su decadencia. -Introducción del culteranismo en la Didáctica: Gracián. -Completa ruina de la prosa castellana.

Con la presente lección terminamos el cuadro que ofrece la prosa didáctica durante los siglos XVI y XVII, por lo que no sólo trataremos en ella de los escritores correspondientes a los grupos que nos falta examinar, sino que haremos algunas observaciones encaminadas a dar una idea del estado de dicha prosa durante el período literario que nos ocupa.

Tarea larga fuera la de enumerar aquí todos los varones que, durante dichas dos centurias, escribieron sobre moral, política, filosofía, ciencias, retórica, lingüística, milicia, etcétera; pues su número es sobrado grande, como fácilmente puede colegirse, recordando los autores que hemos registrado en las lecciones consagradas al período literario que

termina con esta lección y cuya relación es bien crecida, y no olvidando la rica variedad de que constantemente han dado pruebas la inspiración y el talento de los literatos españoles.

Para evitar repeticiones que la índole de este libro no exige, solo citaremos en la presente lección aquellos escritores de quienes sea necesario decir algo por la importancia literaria de sus escritos en cualquiera de los géneros didácticos que la misma comprende, y para completar el cuadro que nos hemos propuesto presentar en ella, así como por la influencia que hayan ejercido en el desenvolvimiento de nuestra lengua; prescindiendo de todos aquéllos, cuyos trabajos, ora por no ser verdaderos monumentos literarios, ora por haberse escrito en lengua latina, no tienen importancia para nosotros, por más que la tengan para la historia de la ciencia española.

Por esta razón no figurarán aquí la mayor parte de nuestros filósofos, pocos de los cuales escribieron en lengua castellana, ni tampoco los que cultivaron en el período que nos ocupa las ciencias experimentales, ni aun muchos que en varias materias se distinguieron como doctos o ingeniosos pensadores; pues el estudio de tantos y tan esclarecidos escritores, sobre ser harto prolijo, tiene su propio lugar en nuestra historia científica, pero no en la de nuestras letras.

Tampoco estableceremos una distinción precisa y acabada entre los diversos géneros didácticos, cuyas manifestaciones hemos de estudiar aquí; pues de tal suerte se confunden y mezclan, que fuera en extremo difícil hacerlo. No pocos de los escritores que hemos de citar son a la vez moralistas, filósofos y políticos y sus obras pertenecen juntamente a diversos géneros, circunstancia que nos impide clasificarlos con el rigor que acaso exigiría el método científico (645).

Hechas estas indicaciones, digamos algo de varios de los que son objeto de la presente lección, comenzando por los moralistas, filósofos y políticos.

Uno de los primeros es el célebre jurisconsulto Juan López de Palacios Rubios, conocido como uno de los redactores de las famosas leyes de Toro, como erudito y gran conocedor de la historia antigua, y como autor del Tratado del Esfuerzo bélico heroico, obra en la cual se ocupa en estilo y bastante correcto, claro y suelto con dicción castiza y por principios de filosofía natural y moral, de los móviles del hombre en los casos de la guerra, y de su anhelo de gloria. Contemporáneo suyo fue el Maestro Fernán Pérez de Oliva, quien con sus grandes conocimientos lingüísticos contribuyó bastante a hermoear y enriquecer nuestra lengua (a la que se propuso comunicar la majestad propia de las materias filosóficas), en la cual escribió todas sus obras a pesar de estar muy en moda hacerlo en la latina, en cuyo conocimiento era versadísimo. Además de las traducciones que hizo de tres tragedias del teatro clásico antiguo, según vimos en la lección XXXVIII, escribió, usando la forma adoptada por Platón, una obra titulada Diálogo de la dignidad del hombre, en la que con estilo grave, culto y correcto, con gran discreción en los conceptos y no menor armonía en las cláusulas expone ideas de moral social y doctrinas filosóficas de alta transcendencia: la muerte no le dejó concluir dos diálogos que tenía comenzados con el título Del uso de las riquezas el uno, y el otro con el De la Caridad. Francisco Cervantes de Salazar,

admirador de Oliva y como éste aficionado a los estudios morales, continuó el Diálogo de la dignidad del hombre, al cual añadió triple materia: si en la dicción no desmerece de Pérez de Oliva, en el estilo es menos bello, elegante y grave que éste. Más célebre que todos los mencionados fue el Obispo Fray Don Antonio de Guevara, a quien en la lección LII hemos dado a conocer como historiador. Hombre de vasta erudición, de profundos conocimientos y de experiencia del mundo y de las cortes, se distinguió en el concepto de político, moralista y filósofo, como lo prueban su Reloj de Príncipes o Vida de Marco Aurelio, su Menosprecio de corte y alabanza de aldea, su Aviso de privados y doctrina de cortesanos, sus Epístolas familiares, y algunas otras de sus obras menos importantes (646).

No puede negarse la influencia que como filósofo, moralista y político tuvo en la prosa didáctica el Padre Mariana, de quien ya nos hemos ocupado en la lección LII. Aunque escribió en latín la mayor parte de sus obras, como quiera que algunas de ellas las vertió él mismo al castellano, en cuyo idioma compuso desde luego el Discurso de las enfermedades de la Compañía de Jesús y de sus remedios, y algunos escritos sueltos, no debe hacerse caso omiso de él en este lugar, sobre todo, si se tiene en cuenta que fue filósofo, moralista y político de los más afamados de su tiempo (como lo prueban sus tratados Del rey y de la institución real, De la alteración de la moneda, De los espectáculos y De la muerte e inmortalidad), y que manejó con gran maestría la prosa castellana, por lo que le cabe participación no pequeña en el progreso de los géneros didácticos que al presente nos ocupan, pues coadyuvó enérgicamente a la obra de perfeccionar, adoptándola a las exigencias de la Didáctica, la lengua castellana.

Como escritor político que llegó a adquirir cierto nombre literario, debe contarse al célebre valido de Felipe II, Antonio Pérez, tan conocido en nuestra historia por su varia fortuna (647). Mientras se halló en el apogeo de su grandeza permaneció extraño a las letras, que empezó a cultivar, como político, cuando después de su huida estuvo desterrado en Francia. Allí, amaestrado por la propia experiencia y poniendo en acción su sabiduría política, su profundo conocimiento del corazón humano y su clara inteligencia, escribió en defensa de su conducta y para justificar su inocencia, sus Relaciones, El Memorial de su causa y el libro titulado Norte de Príncipes, obras sembradas de aforismos políticos y morales, pero en las que resulta el autor algo pretencioso por el lujo de erudición que ostenta. Suele pecar también en ellas de oscuro e hinchado, aunque no con tanta frecuencia que merezca la censura que le dirige Puibusque al decir que es el Góngora español que antes que Marini llevó el mal gusto al otro lado de los Pirineos. Sus Cartas son más interesantes y están escritas con lenguaje más castizo, elegante, natural y franco, aunque no siempre muy correcto: en ellas se retrata mejor que en ninguno de sus demás trabajos, y bien puede decirse que son uno de los buenos modelos que de este género tenemos en castellano. En general, Antonio Pérez, supo pintar sus desgracias con verdad, energía y viveza, y expresar con calor sus sentimientos.

Mas la influencia que Antonio Pérez pudiera ejercer en los géneros didácticos que nos ocupan, no puede compararse en manera alguna, ni científica, ni literariamente, con la que tuvieron los dos eminentes

varones de quienes vamos a tratar.

El primero de ellos es el famoso D. Francisco de Quevedo Villegas a quien ya dimos a conocer detenidamente (648). Hombre superior y de relevantes cualidades literarias, ya hemos dicho de él que fue poeta, satírico, ascético, crítico, moralista, político y filósofo, y que en todos conceptos descolló entre los primeros escritores de su época. Su profundo pensamiento filosófico, político y moral, se descubre en las obras satíricas que en la lección XLVIII examinamos, en las ascéticas, de que dimos cuenta en la lección anterior, y en su magnífica obra: Política de Dios y gobierno de Cristo, en la cual nos ha dejado un sistema completo de gobierno, sistema en extremo acertado y noble que completa con los libros titulados Rómulo y Marco Bruto, traducido el primero, original el segundo, y ambos dignos de la pluma del filósofo, del político, del crítico y del moralista, que con su genio festivo, sus grandes dotes y su vasto saber, se adelantó al tiempo en que vivía, siendo maravilla de sus contemporáneos y admiración de la posteridad. Quevedo, pues, ocupa merecidamente uno de los primeros lugares en el cultivo de los géneros didácticos que son objeto de la presente lección, habiendo influido en ellos de una manera vigorosa y muy determinada, tanto por lo tocante al fondo como por lo que respecta a la forma (649).

De gran fama gozó, así en el mundo político como en la república literaria, el insigne diplomático D. Diego de Saavedra Fajardo (650), tenido por algunos críticos, y no sin razón, como el primer escritor del reinado de Felipe IV. La verdad es que como escritor político fue superior a Quevedo por más de un concepto. He aquí lo que acerca de él dice Puibusque en su Historia comparada de las literaturas española y francesa: «Diego de Saavedra, el más grande hombre del reinado de Felipe IV... crítico instruido, sagaz y delicado; asoció las gracias del ingenio a la gravedad del juicio; sus composiciones políticas, morales y literarias son tales, que el ingenio ateniense habría podido concebirlas, y se comprende solamente al leerlas que no podían recibir sino de un español el calor que las anima. No hay más que una voz en España para proclamar a Saavedra el primer escritor de aquel reinado. Vasta erudición, filosofía profunda, sana moral, conocimiento exacto del corazón humano, ironía fina y suave, estilo puro, correcto y claro: tales son las cualidades eminentes que reúne». Aunque aceptamos este juicio, tenemos que hacer alguna corrección por lo que respecta al lenguaje, acerca del cual existe gran variedad de pareceres. Cierto es que Saavedra conoció bien nuestra lengua y la manejó con mucha maestría; lo es también que su dicción pura y esmerada y sus frases rotundas y majestuosas, por lo general, están en armonía con la grandeza y profundidad de los pensamientos, y lo es asimismo que su estilo es enérgico, severo y conciso; pero también es verdad que este mismo estilo peca de afectado y que de esa misma concisión empleada mediante períodos cortos, resulta un laconismo también afectado y con frecuencia oscuro, lo que no obsta para que haya pensamientos repetidos o explanados en demasía, símiles y comparaciones de sobra, y en fin, cierta redundancia que a veces cansa al lector, con más motivo cuanto que el estilo tan excesivamente cortado como el que empleara Saavedra, es de suyo fatigoso. Empero, estos defectos, que conviene apuntar porque constituyen uno de los principales caracteres de los escritos de Saavedra, no son bastantes para

empañar la reputación que éste goza como escritor, ni para dejar de considerarlo como uno de nuestros buenos hablistas.

Las principales obras que compuso Saavedra Fajardo son las tituladas: Empresas políticas o Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas, República literaria y Corona gótica, castellana y austríaca, políticamente ilustrada. La primera, que es la más celebrada de las tres, por ser sin disputa la principal en mérito, se reduce a una serie de alegorías, representadas mediante una empresa o dibujo simbólico, y seguidas de sus correspondientes discursos acerca de las virtudes y cualidades que deben adornar al príncipe perfecto, con cuyo fin apura el autor, en busca de ejemplos que presentar, toda la historia antigua y moderna. Juicio profundo, vastísima erudición y gran experiencia de las cosas humanas; mucha exactitud, severidad y lógica, son las dotes sobresalientes en esta obra que es un dechado de las de su clase, y la que más caracteriza a Saavedra, cuya fisonomía de gran político se retrata en ella perfectamente, así como su estilo, cuyos defectos se manifiestan, acaso más que en ninguna otra de sus obras, en la que nos ocupa. Menos abultados aparecen dichos defectos en la obrita titulada República literaria, en la cual emplea Saavedra un estilo más sencillo, adecuado y lleno de gracia natural, aunque con frecuencia frío y falta de lima, lo que no obsta para que la dicción sea elegante y la frase armoniosa. En esta obra hace D. Diego, bajo la alegoría de un sueño y con invención bastante ingeniosa, el juicio y la crítica de varios escritos y de sus autores. La Corona gótica (que ya citamos en la lección LII) es de carácter histórico: fue escrita con precipitación y por mero pasatiempo y es la que goza de menos crédito, a pesar de la dulzura, armonía y fluidez de su estilo (651).

Por la misma época que vamos historiando florecieron otros filósofos, moralistas y políticos que merecen mencionarse. Tales fueron: el médico Juan de Huarte, autor de la obra titulada Examen de ingenios, producción filosófica por más de un concepto notable; Doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera, que expuso singulares opiniones filosóficas en su Nueva filosofía de la naturaleza; Jerónimo de Urrea, autor del Diálogo de la verdadera honra militar, dado a luz en 1566 (652); Pedro de Navarra, que en 1567 dio a la estampa cuarenta Diálogos morales sobre diversos asuntos: Pero Mejía, a quien hemos citado como historiador en lugar oportuno, y que publicó unos Diálogos didácticos y un tratado del mismo género, con el título Silva de varia lección; Francisco de Villalobos, médico de los reyes Fernando el Católico, Carlos V, y Felipe II, que publicó su curioso Libro de los problemas, que trata de varias cuestiones de ciencias físicas y naturales y de moral, y su tratado de Las tres grandes (la gran parlería, la gran porfía y la gran risa), con algunos otros trabajos sueltos; Juan de Sedeño, que en 1536 publicó un diálogo en prosa sobre amores, y otro sobre bienaventuranzas, el Licenciado Pedro Fernández de Navarrete, autor de la Conservación de monarquías y de la Carta de Lelio Peregrino a Estanislao Borbio, ambos notables tratados de política; el P. Márquez, el P. Rivadeneyra y el P. Nieremberg, a quienes citamos en la lección anterior a esta como místicos, y que merecen también contarse entre los políticos: D. Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Conde de la Roca, autor de un tratado que se titula: El embajador; y otros varios de menos importancia,

como el portugués Antonio de Vega, Cristóbal de Benavente, Faria y Sousa, Zavaleta, Lozano, y otros.

En el grupo de los escritores didácticos que apellidamos varios, por versar sus obras sobre asuntos muy diversos y no poder clasificarse en los géneros que dejamos estudiados, debe ocupar lugar eminente el autor incierto de una obra que goza de gran importancia en nuestra prosa didáctica, por la natural sencillez de su estilo y la pureza de su dicción, por la propiedad de las palabras, su ninguna afectación en el lenguaje y sus bien construidas cláusulas. Titúlase Diálogo de las lenguas, y su asunto está reducido a ingeniosos discursos, llenos de erudición lingüística e histórica, aunque no siempre exentos de errores, sobre el origen y cualidades de la lengua castellana, discursos que tienen lugar en una casa de campo cerca de Nápoles y a orillas del mar, entro dos españoles y dos italianos. El principal interlocutor, el que lleva el peso de la discusión proponiendo las cuestiones y explanándolas, se llama Valdés, por lo que algunos opinan que el autor del Diálogo fue el reformista Juan Valdés (653), y que lo debió escribir antes del año de 1536. Aunque esta obra no ejerciera gran influencia en la época en que se escribió -puesto que no fue publicada hasta el año de 1737 en que la imprimió Mayans y Siscar en sus Orígenes de la lengua española-, su estilo puro y castizo, sus buenas condiciones literarias, hacen de ella un monumento muy importante, en cuanto que sirve para darnos una idea bastante clara del estado de la lengua castellana en el reinado de Carlos V.

Pueden citarse también entre los escritores de este grupo: Antonio de Torquemada, autor del Jardín de flores curiosas, colección de diálogos sobre materias muy distintas; Cristóbal de Acosta, que en 1578 publicó un libro sobre las plantas y drogas del Oriente, otro sobre la vida solitaria y otro titulado: Loores de mujeres; Juan de Guzmán, que publicó en 1589 un tratado de Retórica, en diálogos; Jiménez Patón, autor del Arte de la elocuencia española, publicado en 1604; el actor Agustín de Rojas, a quien se debe el Viaje entretenido, especie de autobiografía muy curiosa y amena, en la que se hallan noticias importantes acerca de la organización de los teatros en aquella época; Cristóbal Suárez de Figueroa, que en su Pasajero trata de muy variados asuntos, no sin elegancia y discreción; y algunos otros, como Mateo Alemán (el autor del Guzmán de Alfarache), Gracián Dantisco, Pedro de Andrada, Simón de Villalobos, Pero Sánchez de Toledo, Francisco de Portugal, Vicente Carducho, que escribió Diálogos sobre la pintura, y Baltasar Mateo Velázquez.

Aunque al tratar de los diferentes autores dados a conocer en esta lección y las dos que la preceden, hemos hecho algunas indicaciones respecto de las Cartas que algunos de ellos han escrito, creemos oportuno ofrecer aquí a los lectores un breve sumario del género epistolar serio escrito en prosa, durante la época que estudiamos, como hicimos respecto a la primera época de nuestra literatura (654).

Las mejores producciones que en este género tenemos son las de los historiadores Zurita, Guevara y Solís; las de los místicos Juan de Ávila, Santa Teresa de Jesús y Fray Francisco Ortiz (655), y las de los políticos, moralistas y filósofos Francisco de Quevedo, Antonio Pérez, el bachiller Pedro de Rhúa y D. Nicolás Antonio (656). Las cartas de Antonio

Pérez sobresalen por la brillantez y discreción con que están escritas, por más que no se hallen exentas de los defectos de incorrección y desaliño en el lenguaje que hemos notado al tratar de este autor; las de Ávila son admirables por la valentía, elegancia natural y robustez del estilo, hasta el punto de ser consideradas como las mejores que tenemos en nuestra lengua; las de Santa Teresa, por la gracia y elocuencia que en ellas resplandecen, y las de Nicolás Antonio, por lo puro y correcto de su dicción, así como por lo natural y adecuado del lenguaje que en ellas emplea. Mas a pesar de todo, debe advertirse que en este género de producciones no es nuestra literatura tan rica como pudiera serlo, más por incuria de los pasados y presentes editores que por falta de aptitud en nuestros ingenios (657).

A pesar de los esfuerzos hechos por la mayor parte de los escritores mencionados en ésta y las dos precedentes lecciones, la prosa didáctica no llegó a alcanzar, ni con mucho, el grado de perfección y de belleza que tuvo el lenguaje poético. Aparte de que a ello se oponían circunstancias locales o, mejor dicho, los diferentes dialectos que desde tiempos remotos se hablaban en nuestra Península, y que el espíritu de localidad sostenía con daño del idioma nacional, aparte de esto, decimos, la creencia muy generalizada en los tiempos a que nos referimos, de que las obras científicas no debían vulgarizarse, y que para conseguir este resultado lo mejor era escribirlas en latín, como lo hicieron autores de la fama de Mariana, contribuyó mucho a que la prosa didáctica no adelantase todo lo que era de esperar, dado el progreso tan notable que desde los albores del siglo XVI, y aun antes, recibiera el idioma castellano en general.

En el primer tercio del siglo XVII la decadencia de la prosa didáctica era un hecho harto visible. El mal gusto introducido en el lenguaje poético por Ledesma, Góngora y sus secuaces se manifestó también, aun tratándose de los escritos de los mejores hablistas, en el lenguaje didáctico, como atestiguan las obras de Mariana, Quevedo y Saavedra Fajardo, entre otros que pudieran citarse. Del mismo modo que por los esfuerzos de conceptistas y culteranos se derrumbó el lenguaje poético, arruinose la prosa didáctica, con la sola diferencia de que como ésta no llegó a rayar tan alto como aquél, su caída fue menos sensible y no llamó tanto la atención.

El escritor que principalmente llevó a la Didáctica el culteranismo, al cual quiso establecer sobre bases sólidas, dándola a la vez pretensiones filosóficas, fue Baltasar Gracián, de quien ya hemos hablado, con motivo del mal gusto literario, en la lección XXXIV. Trató este famoso jesuita de reducir a reglas el mal gusto, con cuyo objeto publicó el año de 1648 su *Agudeza y arte de ingenio*, que es una especie de arte poética o un tratado de retórica y poética acomodado a la escuela de Góngora, cuyo estilo clasificó en semejante tratado, en el cual los dislates, expuestos con grande ingenio y destreza, corren parejas con los que contienen las obras del mismo Gracián tituladas *Oráculo*, *Manual y Arte de la Prudencia* y el *Héroe*, ambas henchidas de frases enigmáticas, de metáforas violentas, de sutilezas ridículas, y en fin, de cuanto constituía la esencia y la flor y nata del culteranismo, cuyo representante en la prosa didáctica fue Gracián. La obra más importante y menos defectuosa de éste es la titulada *El Criticón*, que mencionamos al tratar de la novela.

A partir de Gracián todos los escritores muestran en sus obras hallarse inficionados del mal gusto, y se nota que la ruina de la prosa castellana, y muy en particular de la didáctica, era ya un hecho consumado, como lo era también la ruina de la nación española en tiempos de Carlos II. Las obras que dieron a luz Zavaleta, Lozano, Heredia y Ramírez prueban esto que decimos; pues aparte de la Conquista de Méjico de Solís, en otro lugar mencionada, no hay que buscar nada que merezca aprecio en la prosa castellana, producto del período a que nos referimos.

Segundo período.

Dominación de la Casa de Borbón.

(Siglos XVIII-XIX.)

Lección LV.

Introducción al estudio de este nuevo período literario. -Decadencia general de España al advenimiento de la casa de Borbón. -Extrema postración de la literatura en el reinado de Carlos II y principios del de Felipe V. -Propósitos de este monarca en favor de la cultura nacional. -La Biblioteca Real y las Academias Española y de la Historia. -Influencia francesa en nuestra literatura: sus causas y origen. -Señales de esta influencia que determina un cambio en el gusto literario: el Diario de los literatos, la Poética de Luzán y la Sátira de Jorge Pitillas. -Reinado de Fernando VI: señales de mejoría y adelanto de la reforma doctrinal. -Academia del Buen gusto. -Progresos en el reinado de Carlos III. -Triunfo de la reforma literaria. -Escuelas poéticas.

El día 1º de Noviembre de 1700 dejó de existir el desdichado monarca que la Historia conoce con el nombre de Carlos II el hechizado, dejando la nación cuyos destinos rigiera, sumida en la situación más deplorable, en la decadencia política más vergonzosa. Durante el período que comprende el reinado de aquel monarca, la sociedad española se fue disolviendo lentamente hasta desmoronarse por completo. La política de Felipe II dio al cabo sus frutos, y la nación que antes era asombro y admiración de las demás potencias, fue luego ludibrio y vergüenza de todos los países civilizados. La política, la administración, el arte, la enseñanza, la ciencia, la moral, todo lo que constituye el organismo y la vitalidad de las nacionalidades, fue decayendo visiblemente desde los promedios de la dominación austríaca, y todo quedó sumergido en la postración más espantosa al terminar dicha dominación con la muerte del rey a quien la Historia apellida imbécil. De estas brevísimas indicaciones bien puede colegirse cuál fue la herencia que recogió al entronizarse en España la casa de Borbón, cuyo primer representante, Felipe V, tuvo que sostener una guerra de trece años, conocida con el nombre de guerra de sucesión, que fue harto desastrosa para los intereses de nuestro pueblo, el cual perdió en ella la mitad de sus dominios europeos, toda su preponderancia y, por ende, el rango elevado que ocupaba en el concierto de las naciones civilizadas.

Concretándonos al objeto de nuestro estudio, diremos desde luego que la postración de la literatura llegó, por los tiempos a que nos referimos,

al extremo más grande y lamentable. Una esterilidad y una depravación sin ejemplo en la historia de las letras españolas, fueron las señales más inmediatas y características de semejante postración. El mal gusto literario, que en lecciones anteriores hemos visto entronizarse con los conceptistas y culteranos hasta el punto de avasallar a ingenios de tan gran talla como Lope de Vega, Calderón y Quevedo, que tanto combatieron su influjo, se apoderó por completo del arte literario español, erigiendo en sistema de doctrina todos los desvaríos de aquellos apóstoles del mal gusto, cuyo predominio fue absoluto, y exagerándolos con alteraciones más ridículas y agravantes, si es posible decirlo así tratándose del lenguaje extrañamente ampuloso y metafísico, chocarrero y trivial que, a semejanza de los escritores de la decadencia romana, empleaban nuestros escritores conceptistas y cultos y los por el influjo de ellos contaminados, que eran los más desde el segundo tercio del siglo XVII. La poesía lírica como la dramática, la Didáctica como la elocuencia, en fin, todas las manifestaciones literarias del espíritu español, habían caído, durante el reinado del último austríaco, bajo el imperio, tan absoluto como corruptor y mortífero, del mal gusto, cuyo desarrollo hemos seguido en varias de las lecciones precedentes. Únase a esta depravación literaria la esterilidad que en todas las esferas de actividad de un pueblo, particularmente en las del arte y la ciencia, produce un estado tan grande de atonía y postración como el que hemos dicho que dominaba en la España de Carlos II, y se tendrá una idea bastante aproximada de la altura artística e intelectual a que rayaría nuestra nación en los primeros años del reinado de Felipe V.

Educado este monarca en la corte de su abuelo Luis XIV, la más brillante a la sazón de Europa y en la que las letras alcanzaban un alto grado de esplendor, era natural que tratase de levantar el nivel, tan rebajado por entonces, de la literatura española, a lo cual debió impulsarle también su deseo de identificarse todo lo posible con el pueblo que gobernaba. Mas las atenciones del gobierno y las exigencias y necesidades de la guerra, detuvieron en los primeros años los propósitos que en favor de la cultura de nuestro país abrigaba Felipe V. Manifestáronse principalmente dichos propósitos mediante la creación de la Biblioteca Real y de las Academias Española y de la Historia.

La Biblioteca Real, hoy Nacional, se fundó el año de 1711 y si por de pronto no dio todos los frutos que su creador se propusiera, no puede negarse que el pensamiento que presidió a su creación era altamente provechoso para el progreso intelectual de nuestro país, y fue, andando el tiempo, muy fecundo en beneficios para la literatura y las ciencias patrias.

Por decreto de 3 de Octubre de 1714 se estableció la Academia Española, a imitación de la Francesa, por lo que el y primer pensamiento de sus individuos fue la formación de un Diccionario de la lengua castellana, que publicaron entre los años de 1726 y 1739; constaba esta obra de seis tomos en folio lo cual fue causa de que no ejerciera la influencia apetecida, siendo necesario, por lo tanto, que se publicase en 1780 otra edición en un solo volumen. En forma de discurso preliminar al Diccionario y después separadamente (1742), publicó la misma Academia la Ortografía de nuestra lengua, y en 1740 la Gramática. No puede negarse que todos estos trabajos, aunque incompletos y plagados de defectos y errores,

eran de suma transcendencia e influyeron poderosamente en el perfeccionamiento y restauración de la lengua y la literatura castellanas.

En 1738 se fundó la Real Academia de la Historia, cuya importancia para nuestro país es a todas luces evidente.

Mas si la creación de los mencionados institutos y el fomento que con el real sitio de San Ildefonso recibieron las artes de la elegancia y del buen gusto, revelan en Felipe V los mejores pro pósitos en favor de la cultura española, también ponen de manifiesto un hecho que tenía que ser mal recibido de nuestro pueblo, y que fue causa de que las letras no pudieran florecer lo que de otra suerte hubieran florecido durante el reinado de aquel monarca. Nos referimos aquí a la influencia francesa que trajo a la literatura castellana el advenimiento de la Casa de Borbón.

Felipe V era nieto de Luis XIV, en cuya corte se había educado; y ni podía sustraerse a la influencia de su abuelo, que constantemente le advertía que no se olvidase de que era príncipe francés, ni le era fácil olvidarse de aquella cultura artística y literaria que en su mocedad había admirado con razón, como gloria y honra de Francia, su patria. Así es, que por más que de todas veras quiso identificarse con el pueblo español, no pudo desprenderse del espíritu extranjero, del espíritu francés, que llevó a todo aquello en que puso o intentó poner las manos, principalmente cuando trataba de proteger las letras. Y a pesar de que el espíritu nacional resistía en cuanto era posible esta nueva invasión, de lo cual resultó al principio un período de completa degeneración literaria, la verdad es que mediante las causas indicadas, la influencia francesa era un hecho y fue haciéndose cada vez más ostensible en nuestra literatura, como claramente se advierte al comenzar en el mismo reinado de Felipe V, el período de reforma llamado por algunos época doctrinal (658).

Esta época, ya iniciada desde que tuvo lugar la creación de la Academia Española, y la publicación en el mismo año del *Cinina*, de Corneille, traducido por D. Francisco Pizarro, Marqués de San Juan (659), se inauguró de una manera determinada en el año de 1737 con la publicación del *Diario de los Literatos de España y de la Poética*, de Luzán. La primera de estas publicaciones, que forma época en los anales de nuestra literatura, tuvo por objeto protestar contra el error y el mal gusto, como lo hizo de una manera vigorosa y mediante una crítica viva, imparcial, rigurosa e inexorable, según exigía lo arduo de la empresa. Se trataba de desarraigar vicios inveterados en nuestra literatura, de corregir abusos lamentables, de entrar, en fin, por el camino de una verdadera transformación intelectual, tan necesaria en España, y toda la energía posible era necesaria si el *Diario* había de llenar su cometido. Por las razones apuntadas y tratándose de una época que no era ni podía ser de creación literaria, el trabajo de la publicación que nos ocupa tuvo el carácter de examen doctrinal en el sentido entonces dominante, o sea del clasicismo francés (660). Igual sentido, aunque no fue tan exclusivo como algunos han dicho, tuvo la *Poética* de Luzán, obra de una transcendencia grande para nuestra regeneración literaria, y de mucho valor e importancia sobre todo en aquella época, porque proclama los principios del buen gusto tal como la escuela clásico-francesa los entendía, en lo que el autor se mostró algunas veces superior a Boileau, a quien admiraba, pero no seguía siempre. Si Luzán deprimió demasiado a varios de nuestros grandes poetas

del siglo de oro, obedeciendo al criterio estrecho de los clasicistas, mostró en cambio de una manera palmaria su buen deseo, su claro talento y su erudición.

Con un sentido más marcadamente francés fue escrita la Sátira contra los malos escritores, que apareció por vez primera en la segunda edición del tomo VII (1742) del Diario de los Literatos. Su autor, que se encubrió con el seudónimo de Jorge Pitillas (661), mostró estar muy familiarizado con las Sátiras y la Poética de Boileau, a quien siguió hasta el punto de tomar de él sus ideas, y aún de copiarlo. Sin embargo de esto, Jorge Pitillas tenía bastante mérito absoluto y relativo como satírico, y mostró ser consumado hablista, distinguiéndose por la sencillez y la facilidad de su versificación.

Las tres manifestaciones literarias que acabamos de mencionar y que, como hemos dicho, determinan un cambio en el gusto literario en el sentido doctrinal, patentizan a la vez la influencia francesa en la literatura castellana.

Durante el reinado de Fernando VI la reforma doctrinal gana terreno y son más visibles y frecuentes las señales de mejoría. En dicho reinado, que fue como la preparación del por tantos títulos glorioso de Carlos III, todo parece que conspira a hacer que el cambio doctrinal que en la esfera de la literatura había empezado a operarse, diera pronto sus naturales frutos. La intolerancia religiosa no era ya tan grande como en los tiempos de Felipe V, y de ello da testimonio la disminución que en número y rigor tuvieron las persecuciones de la Inquisición. Nuestras relaciones con el extranjero eran a la vez más amistosas y frecuentes, lo cual contribuía también al mejoramiento de nuestro estado intelectual y artístico, a que las semillas sembradas, según hemos visto, en el reinado del primer Borbón, empezasen a germinar, mostrando claramente que la influencia francesa ganaba cada día más terreno.

Prueba esto que decimos la creación en Enero de 1749 de la Academia del Buen Gusto, instituida en Madrid en casa de la Condesa viuda de Lemos (662), a imitación de aquellas tertulias literarias de las damas de la aristocracia francesa, que comenzaron en el Hotel de Rambouillet, en tiempos de Luis XIII, y que tanta importancia adquirieron después, sobre todo en la Francia de Luis XIV. La Academia, fundada por la hermosa y discreta Condesa de Lemos, reunía en su seno lo más escogido de la Corte y contribuyó mucho a dar el triunfo a la reforma doctrinal, a acentuar más y más en nuestra literatura la dirección que en los párrafos precedentes hemos señalado.

Mas a pesar de lo dicho, los progresos de nuestra literatura fueron, como no podían menos de ser, harto insignificantes durante el reinado de Fernando VI, que sirvió de preparación, es verdad, al de Carlos III, por muchos conceptos fecundo. En tiempos de este insigne príncipe es cuando realmente comienza para España, juntamente con la regeneración política y administrativa, la época de su restauración literaria. «Intelectualmente ganaron los españoles sumas ventajas bajo el reinado de Carlos III por fruto de las grandes mejoras hechas en la instrucción pública, de los nuevos establecimientos de enseñanza, de los poderosos estímulos para el estudio y de las multiplicadas publicaciones». Así dice con profunda verdad un eminente historiador y literato de nuestros días (663), y

nosotros debemos añadir que las acertadas disposiciones políticas y administrativas adoptadas por el monarca y sus ilustres y sabios ministros Roda, Floridablanca, Aranda y Campomanes, contribuyeron de la misma eficaz manera a que en breve tiempo se obtuviera en favor de las letras el resultado que acabamos de indicar.

Al cabo, la reforma literaria iniciada desde el reinado de Felipe V llegó a connaturalizarse con el espíritu nacional; que era lo que le faltaba para dar sazonados frutos. Porque esto no había sucedido antes, fue por lo que la literatura adelantó tan poco durante los dos reinados anteriores. Fijos ya y bien determinados los principios que habían abrazado los reformistas, tanto éstos como sus impugnadores pudieron luchar en mejores condiciones y con mayor ventaja para la literatura. La inspiración extraña que, como varias veces hemos tenido ocasión de notar, no era cosa nueva en las letras castellanas, pudo de este modo llegar a producir sus lógicos y naturales resultados. ¿Fueron estos por todos conceptos provechosos? Si el movimiento literario que al cabo llega a producirse en el siglo que nos ocupa, se compara con la decadencia y postración que le precediera, la respuesta a esta pregunta debe ser afirmativa. Pero si se tiene en cuenta la falta de elevación y de espontaneidad que se observa en las producciones literarias de este período, la estrechez del criterio a que en él se subordina la crítica, el exagerado espíritu de imitación que en todos los géneros impera, y la escasa valía de la mayor parte de los ingenios de entonces, habrá que confesar que este período de nuestra historia literaria tiene poco de glorioso y nada de envidiable.

La primera señal de movimiento, de verdadera vida, que por virtud de este hecho da la literatura española en la época de Carlos III, se manifiesta mediante la aparición de tres escuelas poéticas, que si bien se diferencian en sus caracteres y aspiraciones, son producto de una misma causa, el movimiento en favor de la restauración literaria, y tienden a un mismo fin, a regenerar las letras castellanas. En frente de la escuela reformista o clásico-francesa, de cuyos principios aparecen como principales mantenedores Moratín (padre), Cadalso, Iriarte y Samaniego, aparecen los partidarios de la antigua escuela nacional capitaneados por Huerta, Sedano, Sarmiento y otros. Y como fórmula conciliatoria entre las opuestas opiniones sustentadas por ambas escuelas, y con el fin de evitar los extravíos de una y otra, y reunir en una como síntesis lo bueno de las dos, surgió la denominada escuela salmantina, que contó entre sus mantenedores a Meléndez Valdés, Forner, Iglesias, Cienfuegos, Jovellanos, Moratín (hijo), Quintana y algunos varones más, muy ilustres también. La influencia de estas escuelas no se circunscribió a la esfera de la poesía lírica, sino que se dejó sentir en todos los géneros poéticos, especialmente en el dramático, y no fue extraña a la Didáctica, aunque de una manera poco ostensible. En este género literario la influencia que más se dejó sentir fue la del Enciclopedismo, que tanta boga alcanzaba allende los Pirineos y que fue importado por los partidarios de la reforma en sentido francés.

Con añadir a lo dicho que por la época de que tratamos se produjo en España la verdadera fábula, y que, consecuencia de la reforma doctrinal exagerada en el sentido de una crítica asaz estrecha y meticulosa, fue el

prosaísmo, especie de escuela antagónica de la gongorina, que acarrió a nuestra literatura no menos daños que ésta, aunque en opuesto sentido, queda trazado el cuadro general de las letras españolas en el siglo XVIII, cuyo estudio vamos a continuar por géneros literarios, según hemos hecho respecto de los siglos XVI y XVII, en las lecciones sucesivas (664).

Lección LVI.

La poesía lírica y épica en el segundo período de la segunda época literaria. -Corrupción de la Poesía al comenzar el siglo XVIII y extrema decadencia a que llegó en los comienzos del reinado de Felipe V. -Prodigioso número de cultivadores que tuvo la Poesía en este reinado: mención de algunos de ellos. -Otros poetas más importantes de los tiempos de Felipe V: Álvarez de Toledo (D. Gabriel), Gerardo Lobo, Torres y Villarroel, Luzán, y Porcel. -Reinado de Fernando VI: Torrepalma, Montiano, Nasarre y otros. -Reinado de Carlos III: García de la Huerta, como representante de la escuela poética antigua nacional. -Esfuerzos hechos para combatir la escuela clásico-francesa. -Principales mantenedores de ésta: Moratín (D. Nicolás) y su tertulia, Cadalso, Iriarte y Samaniego. -Escuela salmantina; sentido en que debe tomarse esta denominación. -Poetas agrupados en ella: Meléndez Valdés, González, Forner, Iglesias, Jovellanos, Cienfuegos, Moratín (D. Leandro) y Quintana. -Sumarias indicaciones sobre el cultivo de la poesía épica en el siglo XVIII.

En la lección precedente queda indicado el estado de suma decadencia a que al terminar el siglo XVII se hallaba reducida la literatura española. Semejante estado de postración se refleja con los más sombríos colores en la Poesía, cuya corrupción rayaba ya en el último extremo al morir Carlos II, merced al decaimiento tan grande a que había venido a parar la monarquía, y al asombroso vuelo que habían llegado a tomar los delirios de conceptistas y culteranos. El mal tomó mayores proporciones en el reinado de Felipe V, durante el cual el numen poético parecía como agotado y la Poesía descendió al más humilde y miserable estado que jamás se viera en la historia de las letras españolas. No faltaban, es cierto, cultivadores de éstas; pero la verdadera literatura, y sobre todo, la Poesía digna de este bello nombre, había muerto en realidad.

Al manifestar que la Poesía se hallaba como muerta en el reinado a que hacemos referencia, no queremos decir, ciertamente, que faltase quien la cultivara, pues como acontece casi siempre en los períodos de decadencia, por todas partes brotaban versificadores (665). Lo que en realidad faltaba era la Poesía.

Mucho espacio sería menester para formar la relación de todos los poetas, poetastros, versificadores y copleros que durante el período de que tratamos había en España: su insignificancia nos escusa de semejante tarea; y si ahora nombramos a alguno de ellos, más que por que lo merezcan, lo hacemos para orientar al lector que pretenda estudiar con algún detenimiento el caos que forma la Poesía en este período literario. En este concepto, haremos mención de Don Juan Enciso y D. Francisco Bernaldo de Quirós, que en medio de los delirios y extravagancias del mal

gusto, quieren como recordar la entonación de la antigua poesía castellana; del sacerdote D. Juan José de Salazar y Hontiveros que por ser de los que más allá fueron en el envilecimiento del gusto literario es uno de los más genuinos representantes de la poesía rastrera y familiar; del cordobés D. José de León y Mansilla, que se empeñó en completar las Soledades de su paisano Góngora, a cuyo efecto escribió la Soledad tercera; de D. Ignacio Álvarez de Toledo, D. Enrique Arana, y D. Francisco Benegasi y Luján, quienes, con los autores dramáticos Zamora y Cañizares que ya conocemos, representan la extrema decadencia lírica, y de Sor Gregoria de Santa Teresa y Sor María del Cielo, representantes de la poesía mística en aquel período.

Entre los poetas del reinado de Felipe V, los que más consideración merecen, sin duda, son estos cinco: D. Gabriel Álvarez de Toledo, D. Eugenio Gerardo Lobo, el Doctor D. Diego de Torres y Villarroel, D. Ignacio de Luzán y D. José Antonio Porcel.

Álvarez de Toledo está calificado como uno de los poetas más importantes del primer tercio del siglo que historiamos. Tenía claro talento y supo emplear el numen en asuntos levantados, pues generalmente se remontaba a las más sublimes esferas de la filosofía histórica y de la idealidad poética, dando a sus versos cierto carácter de espiritualidad y de platonismo que revelaba la tendencia mística de su alma: pecó de demasiado conceptuoso, hasta el punto de ser incomprensible. Gerardo Lobo alcanzó más renombre que Álvarez de Toledo, aunque tenía menos saber: de ingenio precoz y fecundo, alcanzó en un principio gran popularidad, siendo después maltratado por los partidarios de la escuela clásico-francesa que lo despreciaron y escarnecieron mucho. La flexibilidad de su talento le permitía cultivar, como lo hizo, todos los géneros poéticos, pero de una manera que revela el estado de perversión y de decadencia a que habían llegado las Musas. Torres y Villarroel fue uno de los reformadores principales de aquella época y uno de los hombres más cultos de la primera mitad del siglo XVIII. Fue ambicioso de ciencia y cultivó varios géneros poéticos, especialmente la sátira, en la que fue imitador de Quevedo, mostrando travesura e ingenio, como al tratar de la sátira veremos. Escribió muchas poesías líricas, que él miró con desdén profundo llamándolas coplas, y prefiriendo a ellas su prosa, en lo cual no le faltaba razón: sus versos merecen consideración, sobre todo tratándose de una época de decadencia como aquélla, por la espontaneidad, donaire y a veces naturalidad e ingenio que revelan. De Luzán ya hemos dicho algo en la lección precedente con motivo de su Poética, con arreglo a cuyos preceptos compuso algunas poesías, que con relación al tiempo en que fueron escritas tienen un mérito sobresaliente, como dice Quintana, quien califica las canciones a la conquista y defensa de Orán, del autor que nos ocupa, de exhalaciones hermosas en medio de una oscuridad muy profunda. Las poesías de Luzán se distinguen por la invención, disposición, armonía y estilo; el artificio, la gravedad y el decoro se revelan en ellas más que el fuego, la imaginación y la abundancia. Porcel fue tenido en mucha estima por sus contemporáneos hasta el punto de que alguno creyera que podía ser contado entre los émulos de Garcilaso, a quien imitó en su poema en Églogas venatorias titulado Adonis: reunía este autor buenas dotes literarias y en sus composiciones se encuentran con frecuencia trozos de

excelente versificación (666).

En el reinado de Fernando VI, en el que, como en la lección anterior queda dicho, se notaban algunas señales de mejoría y la reforma doctrinal ganó terreno, el primer poeta de algún mérito que se presenta es D. Alfonso Verdugo y Castilla, Conde de Torrepalma, de quien dice Quintana que tenía «talento eminente para versificar y describir». Imitando las Metamorfosis de Ovidio, escribió el Deucalión, poema en el cual es verdad que campea el mal gusto de la época, pero en el que se encuentran no pocas bellezas literarias: además de éste compuso otro poema titulado El Juicio final. D. Agustín de Montiano y Luyando y D. Blas Antonio Nasarre, dos de los más sabios y diligentes miembros de la Academia del Buen Gusto, que dimos a conocer en la lección precedente, escribieron también poesías, si bien se distinguieron más que por este concepto, como críticos y hombres de mucho saber.

Sin detenernos en algunos otros poetas que figuraron en el reinado de Fernando VI (667), pasemos a tratar de los que florecieron en el de Carlos III.

Como oportunamente hemos dicho, en los días de este gran monarca recibieron un gran impulso las letras españolas, y la reforma doctrinal triunfó por completo, con lo que el gusto clásico-francés quedó entronizado en nuestra literatura y empezó a dar algunos frutos sazonados.

Esto no obstante, la reforma tuvo contradictores, sobre todo entre aquellos que aspiraban a restablecer la antigua poesía española, los cuales formaron la escuela poética que en la lección precedente denominamos antigua nacional. Su campeón más decidido e inteligente fue D. Vicente García de la Huerta (668), que desde un principio se mostró ardiente adversario de las innovaciones francesas. Aunque reunía grandes dotes para el cultivo de las Musas, Huerta no pudo alcanzar la autoridad literaria a que aspiraba, ni como lírico pasó de ser un poeta secundario, pues a su falta de estudio hay que añadir una gran dosis de mal gusto que deslució sus poesías. Publicólas por el año de 1778, y ya sea porque la reforma estaba demasiado adelantada, o ya porque la versificación de Huerta no era tan llena, sonora y elevada como debía esperarse del autor de la Raquel, la verdad es que no lograron hacer prosélitos ni tuvieron mucho crédito: si algo consiguió Huerta con darlas a la estampa, fue patentizar que no era él quien podía tachar de prosaicos a aquellos poetas a quienes, como Iriarte, combatió con violencia y sin guardar ningún linaje de miramientos.

Algunos otros esfuerzos, aunque de distinta índole, se hicieron por entonces con el fin de combatir la reforma, pero sus resultados fueron nulos en cuanto que no bastaron, ni con mucho, a contener los progresos de la influencia francesa en nuestra literatura. Era aquélla cada vez más acentuada y cada día más decididos y más en número sus partidarios, los cuales constituían la escuela que en la lección anterior hemos denominado clásico-francesa.

Partidario de ella, y de los más activos e inteligentes fue el por tantos conceptos celebrado poeta, D. Nicolás Fernández de Moratín, que nació al mismo tiempo de publicarse la Poética de Luzán (669), de quien fue el sucesor y hasta cierto punto el heredero en doctrinas. Y decimos hasta cierto punto, porque D. Nicolás de Moratín era demasiado poeta, como

dice el Sr. Cueto, para rendirse servilmente al yugo de la imitación, y tenía bastante entusiasmo por las cosas de su patria, para que de vez en cuando, siempre que se encendían su estro y su imaginación, recordase los antiguos acentos nacionales, como acontece en sus romances moriscos, en su inimitable Fiesta de Toros en Madrid y en algunas de sus letrillas que son modelo de facilidad y dulzura. El poeta que nos ocupa, el primero verdaderamente merecedor de este nombre en aquel siglo, cultivó todos los géneros y estaba dotado del don de la armonía, así como de otras facultades que hacían de él un verdadero artista. Tenía estro, imaginación fogosa y mucha elevación lírica: su versificación es rotunda, armoniosa, enérgica, más que apacible, y galana. -D. Nicolás Fernández de Moratín fue el creador de la famosa tertulia de la Fonda de San Sebastián (670), a la cual era concurrente otro de los partidarios más inteligentes, y sin duda el más decidido, de la escuela clásico-francesa.

D. José Cadalso es el poeta a que nos referimos (671). Su educación francesa le llevaba natural y a veces involuntariamente a la escuela literaria en que lo vemos filiado: por más que él se esforzara en imitar a Villegas, a Quevedo y a Góngora, a quienes realmente imitaba era a los escritores franceses. Dotado de ingenio ameno y flexible, era un poeta en extremo simpático que se distinguió más por la dulzura y naturalidad que por la elevación y brío de su versificación, la cual es siempre galana, como puede verse en las poesías líricas que publicó en 1773 con el título de Ocios de mi juventud. Cadalso se distinguió como satírico, según lo demuestran sus Eruditos a la violeta de que a su tiempo trataremos, resucitó la anacreóntica que estaba olvidada desde Villegas, e imitó en sus Noches lúgubres a Young.

Otros varios poetas siguieron el camino emprendido por los dos de que acabamos de tratar, distinguiéndose entre ellos los fabulistas D. Tomás de Iriarte y D. Félix María Samaniego, de quienes más adelante trataremos con alguna detención. Ahora sólo importa consignar que fueron partidarios de la escuela clásico-francesa.

En el punto en que nos encontramos corresponde tratar de la llamada con alguna impropiedad escuela salmantina, de que ya hicimos mención en la lección precedente. Denominose así, no sólo porque en Salamanca vivían los que lo dieron el nombre, sino porque tratándose en la segunda mitad del siglo XVIII de la restauración de las letras españolas, natural era que se recordase aquella escuela salmantina que tan vivos y fecundos resplandores diera durante el siglo de oro de nuestra literatura. Este y no otro es el sentido que debe darse a semejante denominación; la cual no puede, ciertamente, fundarse en la afinidad de estudios, aficiones, índole y caracteres poéticos de los ingenios agrupados bajo de ella.

Debiose en gran parte la fundación de esta escuela a D. Juan Meléndez Valdés (672), que de tan distinta manera ha sido juzgado por los críticos. Mientras que algunos, como Quintana, han ponderado con verdadero apasionamiento su mérito, otros lo han rebajado en demasía con injusticia notoria. Meléndez no era un poeta de primer orden: pero tampoco carecía de talentos y buenas condiciones poéticas. Su mérito relativo era mayor que el absoluto. Sus versos se distinguen principalmente por la dulzura, pero no causan emoción ni entusiasmo. Y es que las dotes de este poeta son la delicadeza, la flexibilidad, la gracia, la fluidez y la propiedad

descriptiva, y no el vigor, los grandes vuelos de la fantasía y la energía de las expresiones. En las anacreónticas, los romances y las églogas es un poeta aventajado: las composiciones de estas clases, que se distinguen principalmente por la facilidad y fluidez, están esmaltadas de primores. Batilo, la mejor de sus églogas, es, por más que no sea original en sus pensamientos, un modelo acabado de las de su clase por la pureza y ternura de afectos y por las bellezas de lenguaje que en toda ella se encuentran: esta égloga fue premiada por la Academia española en 18 de Mayo de 1780. En las odas descubre Meléndez no pocos defectos y se manifiesta poco poeta, exceptuando la titulada A las Artes, en la que hay calor, entusiasmo, descripciones valientes y exactitud. Pero a pesar de esto y de que hoy apenas es leído, Meléndez era en su tiempo un excelente poeta que influyó mucho en la restauración literaria llevada a cabo en el reinado de Carlos III.

Al mismo grupo de escritores en que consideramos afiliado a Meléndez, pertenecen los siguientes: Fray Diego González, poeta tierno, puro y delicado, que tenía afinidades con Fray Luis de León a quien imitaba, y que cultivó el género festivo, la égloga y la oda (673); D. Juan Pablo Forner, muy inclinado al principio a la escuela francesa y después partidario de la salmantina: tenía muchos puntos de semejanza con González, y su mejor composición es un Canto a la paz, imitación épica del Bernardo de Balbuena: cultivó la poesía filosófica, para la cual tenía buenas condiciones, y la sátira que manejó con destreza (674); y D. José Iglesias de la Casa, poeta festivo e ingenioso muy celebrado por sus epigramas y letrillas satíricas: además de la oda, del romance y de otros géneros poéticos, cultivó la poesía bucólica (675). En este mismo lugar debemos colocar al ilustre D. Gaspar Melchor de Jovellanos de quien nos ocuparemos al tratar de los escritores didácticos: como poeta no tiene un mérito sobresaliente. Más poeta que éste fue don Nicasio Álvarez de Cienfuegos, también comprendido en el grupo de poetas denominados salmantinos. Delicada y afectuosa unas veces, enérgica otras y varonil o independiente siempre, la masa de este vate daba muestras de una fantasía rica y brillante que a veces se desbordaba y producía en medio de las bellezas más delicadas las mayores extravagancias, y a veces sabía hermanar la libertad y la independencia, que eran el carácter distintivo de este poeta, con el buen gusto. Sus producciones Al Otoño, A la Primavera, A un amante al partir su amada, La escuela del sepulcro, A Bonaparte y A un carpintero, así como sus epístolas morales, corroboran esto que decimos acerca del ilustre Cienfuegos, con quien la crítica ha sido después hartamente severa (676). Completan este interesante grupo de poetas, a quienes las musas castellanas deben tanto en la obra de su restauración en el siglo XVIII, D. Leandro Fernández de Moratín (hijo de D. Nicolás), que ya daremos a conocer al tratar de la poesía dramática, y el poeta laureado D. Manuel José Quintana, de quien, por ser el iniciador de una nueva era literaria y pertenecer al siglo presente más que al pasado, no hemos de ocuparnos aquí (677).

Tal es, a grandes y ligeros rasgos trazado, el cuadro que nos ofrece la poesía lírica durante el siglo XVIII. Muchos otros nombres hubiéramos podido añadir a los mencionados; pero ni lo consideramos necesario, ni la índole de este trabajo lo consiente. Lo que sí haremos será exponer

algunas indicaciones sobre la poesía épica en todos sus géneros, dejando para otra lección el estudio de la poesía didáctica y de los géneros poéticos compuestos.

Ya hemos dicho que nuestra historia literaria es muy pobre en producciones épicas (lección XXX). En el siglo XVIII es mayor esta pobreza que en los anteriores. No hay para qué decir que nada que se parezca a la epopeya produjo esta centuria, y que ni siquiera hay en ella un sólo poema religioso ni histórico de verdadera importancia. Algunos romances (género que cultivaron casi todos los poetas de aquel período); el canto heroico de D. Nicolás Fernández de Moratín, denominado: Las naves de Cortés destruidas; el que al mismo asunto, y en competencia con aquél, consagró Vaca de Guzmán; el que a La toma de Granada dedicó Don Leandro Fernández de Moratín; los poemas del portugués Botello Moraes, titulados: El Alfonso y El nuevo mundo; el denominado Lima fundada, de Peralta Barnuevo; el Pelayo, del Conde de Saladueña; La Hernandía, de Ruiz de León; el poema Méjico conquistada de D. Juan Escoiquiz, y algunas otras composiciones no muy felices, son las muestras, poco abundantes y valiosas, que del género épico-heroico nos dejó el pasado siglo.

Menos feliz aún la poesía épico-religiosa, no produjo un sólo poema de valer, a no ser que en tal género se cuenten el Juicio final, del Conde de Torrepalma antes citado, el canto épico de Meléndez titulado: La caída de Luzbel y la Himnodia o fastos del cristianismo, de Vaca de Guzmán. En cuanto a los poemas religiosos del Marqués de San Felipe, el P. Reinoso, el P. Butrón, Fray Francisco de Lara, Reina Ceballos, el Conde de la Granja, y otros semejantes, por ningún concepto merecen la atención de la crítica. Como poemas descriptivos pueden citarse el Deucalión, de Torrepalma, antes mencionado, y el Endimión, de García de la Huerta, que es a la vez mitológico.

Finalmente, el género épico-burlesco está representado en la época que nos ocupa por La Perromaquia, de D. Francisco Nieto Molina; La Burromaquia, de D. Gabriel Álvarez de Toledo; La Posmodia y El imperio del piojo recuperado, del Marqués de Ureña; la Proserpina, de D. Pedro Silvestre; la Quicaída, del Conde de Noroña; El robo de Proserpina, del Duque de Alburquerque, y algún otro de escasa importancia.

Lección LVII.

La poesía dramática en el siglo XVIII. -Extrema decadencia a que llegó en los tiempos de Carlos II y Felipe V y causas de ella. -Esfuerzos para mejorar la situación del teatro y sentido en que se hacen: traducciones del teatro clásico-francés. -Teatro nacional: su deplorable estado. -Primeros esfuerzos para aclimatar en nuestra escena el teatro francés: Montiano y otros. -Tentativas originales en favor del mismo: Moratín (padre): sus obras. -Nuevas tentativas: Cadalso, López de Ayala, Cienfuegos, Quintana, Forner, Iriarte, Jovellanos, Trigueros y otros. -Oposición a la escuela francesa: García de la Huerta y sus obras: su Raquel. -La publicación del Teatro español y contienda literarias a que dio lugar. -Autores que se oponían a la regeneración del teatro: Comella, Valladares, Zavala y Rodríguez Arellano. -Regeneración del teatro: Moratín

(hijo): su significación literaria y sus principales obras. -Poesía dramática popular del siglo XVIII: los sainetes. -D. Ramón de la Cruz y D. Juan González del Castillo. -Resumen.

Lo dicho en el comienzo de la lección precedente respecto de la poesía lírica, tiene perfecta aplicación a la dramática. Si el abandono a que en los tiempos de Carlos II y de Felipe V llegó aquel género poético era grande, no lo fue menor ni menos lamentable el que alcanzó la escena española durante el mismo período. Aquel soberbio monumento que levantara a Talía la grandiosa inspiración de Calderón y sus antecesores, vino a derrumbarse por completo, según en la lección XLVII dijimos, con los Zamoras y los Cañizares. Desde Calderón hasta llegar a estos dos autores, que florecieron en el reinado del último austríaco y del primer Borbón, el teatro español se presenta en decadencia cada vez más visible; al llegar a ellos bien puede afirmarse que dejó de existir, pues ni el nombre de decadencia es bastante enérgico para determinar el estado de abandono, de perversión y de esterilidad en que se vio sumida la escena que años antes causaba la admiración y la envidia de las naciones más adelantadas en literatura. En los días del desdichado Carlos II y en los primeros años del reinado de Felipe V, se inauguró, pues, para la escena española un período tan lastimoso como brillante fue el comprendido entre el fecundísimo Lope de Vega y el inspirado autor de *La vida es sueño*. Los estragos causados por el mal gusto en los dominios de la poesía dramática no fueron menos visibles, grandes y lastimosos que los que hizo en la esfera de la poesía lírica.

Esto era natural. Siendo, como eran, unas mismas las causas, los efectos tenían que ser iguales. El dominio absoluto del mal gusto, la postración tan grande y general a que vino a parar la monarquía, o mejor dicho, la sociedad española, y la falta completa de ideal poético, debían por fuerza influir de la misma manera sobre todos los géneros literarios, dando en todos ellos iguales resultados. Por lo tanto, recuérdese lo que acerca de la decadencia literaria de la época que estudiamos queda dicho en las dos lecciones precedentes, y sin necesidad de ninguna otra clase de razonamientos se comprenderá fácilmente cuál era el estado que presentaba nuestra escena en los primeros años del último siglo.

Por virtud de esa como ley que en la lección precedente dejamos indicada (que en las épocas de decadencia literaria más abundan que faltan los escritores), no fue, ciertamente, de escasez de abastecedores de lo que se resintió el teatro español del siglo XVIII. Los tuvo y en número crecido, sólo que son poquísimos los que se han salvado del olvido y pocos también los que no merezcan que sus nombres continúen ignorados, así como sus dramas, que eran tan disparatados como extravagantes los títulos con que aparecían al público (678).

Se hicieron para remediar el mal algunas tentativas en favor del teatro clásico francés empezando por algunas traducciones, tales como las que Cañizares había hecho de la *Efigenia*, de Racine, y la que del *Cinna*, de Corneille hizo en esta época D. Francisco Pizarro, Marqués de San Juan, según en la lección LV dejamos dicho. Luzán tradujo en 1747, la *Clemencia de Tito*, de Metastasio, y tres años más tarde el *Prejugé á la mode de Lachaussée*, con el título de *La razón contra la moda*. D. Eugenio de Llaguno y Amirola, publicó en 1754 una buena traducción de la *Athalia*, de

Racine.

Mas nada de esto bastaba para levantar la tan postrada escena española, a cuya ruina contribuyó la protección que Felipe V y su segunda esposa, Isabel Farnesio, prestaron a la ópera italiana, muy en boga a la sazón en Francia, por lo que también se puso de moda en España. El teatro nacional estaba en decadencia, y se hallaba abandonado a poetas detestables que contribuían a depravar el gusto del público, ya muy pervertido (679).

Semejante estado de cosas no podía prolongarse mucho sin llamar seriamente la atención de los hombres de valer y amantes de las letras y del buen nombre de su patria que había en España, y sin que éstos trataran de poner remedio al mal de que se sentían aquejadas las musas castellanas, particularmente la en otros tiempos próspera Talía. Y como era de esperar, no faltaron hombres que acometiesen tan ardua como patriótica empresa; mas en vez de resucitar el antiguo teatro español perfeccionándolo con arreglo a las exigencias del buen gusto, rebajose su importancia y su mérito, confundiendo a los grandes maestros con adocenados versificadores, y se siguió, en fin, opuesto camino al que habían enseñado Lope de Vega, Tirso, Rojas, Alarcón, Moreto y Calderón de la Barca, sacrificando la inspiración poética a los estrechos preceptos del clasicismo francés. Esto era natural, dadas las tendencias y el gusto de la época, que decididamente no estaba por lo nacional, sino por lo francés, según en las dos anteriores lecciones queda dicho repetidas veces. Era además una reacción lógica e inevitable, aunque exagerada.

Después de las traducciones a que antes nos hemos referido, el primero que emprendió la tarea de aclimatar en nuestra escena el teatro francés fue D. Agustín Montiano y Luyando. A sus dos tragedias escritas en verso endecasílabo suelto y tituladas Virginia y Ataúlfo, acompañó dos discursos en los cuales probó, contra la opinión que entonces corría como valedera, que no sólo no carecíamos los españoles de talento trágico, sino que desde 1520 se había cultivado entre nosotros este género poético, es decir, antes que en Francia y también que en Italia, con cuyos ensayos trágicos pueden rivalizar los primeros que se hicieron en España (680). Si los ensayos hechos por Montiano fueron poco felices, pues ambas tragedias carecen de calor y movimiento, por más que sean regulares y se ajusten bien a los modelos y reglas de la escuela francesa, sirvieron para enseñar el camino, alentar a otros a que lo siguieran y desarraigar injustificadas preocupaciones, a lo cual contribuyeron principalmente los dos discursos mencionados.

El paso dado por Montiano animó a varios escritores a seguir este camino, y se hicieron algunos otros ensayos, consistentes en nuevas traducciones hechas por D. Pablo Olavide, D. José Clavijo y Fajardo y otros. En tiempo de Carlos III y por iniciativa del presidente de su Consejo, el conde de Aranda, se hicieron grandes esfuerzos para mejorar el teatro nacional.

Entre los ensayos originales para introducir en nuestro teatro el gusto de la escuela francesa, deben citarse primeramente los hechos por D. Nicolás Fernández de Moratín (681). De dos clases son estos ensayos: trágicos y cómicos, porque es de notar que con los esfuerzos hechos para restaurar el teatro, coinciden los que se hicieron para restablecer la

tragedia, casi olvidada desde Calderón. Al primer género pertenecen las tragedias tituladas Lucrecia Hormesinda y Guzmán el Bueno que, por más que tengan trozos de bella versificación y no carezcan de mérito artístico, particularmente la última, son de muy poco efecto teatral y no lograron hacer fortuna. Tampoco la obtuvo la tentativa en el género cómico, pues la Petimetra, que es la comedia que en dicho sentido escribió Moratín, ni siquiera llegó a representarse, a pesar de que en ella trató el autor de contemporizar con el gusto de la escuela nacional, dividiéndola en tres jornadas. Dicha comedia, cuyas bellezas de estilo y de versificación aparecen deslucidas por lo mal dispuesto de la fábula y la frialdad del diálogo, se imprimió en 1762 precedida de un discurso en que el autor hace la crítica del teatro de Lope y Calderón, cuyas buenas cualidades aprecia, aunque imperfectamente, a la vez que pone muy de bulto y aun exagera sus defectos.

No fueron estas las únicas tentativas que así en la tragedia como en la comedia se hicieron para aclimatar en nuestra escena el teatro clásico francés. Muchas otras pueden mencionarse debidas a los escritores de más fama y valer del último siglo. En el género trágico deben citarse: el D. Sancho García, del coronel Cadalso; La Numancia destruida, de D. Ignacio López de Ayala; el Pelayo, de Jovellanos; el Idomeneo, la Zoraida, la Condesa de Castilla, y el Pitaco, de Cienfuegos; y el Duque de Viseo y el Pelayo de Quintana. Entre las comedias merecen nombrarse: el Filósofo casado, de Forner; el Señorito mimado y la Señorita mal criada de Iriarte, quien hizo algunas traducciones de Voltaire y de Destouches, entre ellas la tragedia El huérfano de la China, que vertió primero en prosa y luego en verso; la muy celebrada que con el título de El Delincuente honrado, y por el estilo del Hijo natural de Diderot escribió en prosa (cosa que desde muy antiguo no se usaba), el insigne Jovellanos, y algunas otras. D. Cándido María Trigueros escribió algunas comedias, o mejor, hizo varios arreglos, en las cuales supo acomodar con acierto a las nuevas formas varias piezas del teatro antiguo, como por ejemplo, la Estrella de Sevilla, de Lope; su comedia Los Menestrales carece de mérito. Por su parte, Sebastián y Latre hizo algunas refundiciones de obras de Rojas y Moreto para ajustarlas a los nuevos principios (682), y Meléndez escribió, con escaso éxito, su comedia pastoral: Las bodas de Camacho.

A pesar de los progresos que alcanzaba en nuestra escena el teatro francés, no dejó éste detener sus contradictores, lo cual dio lugar a discusiones animadas entre los afiliados a uno y otro bando, y fue causa de que el teatro tomase gran incremento.

Como el más fogoso, a la vez que el más inteligente, de los enemigos del teatro francés, debe citarse a D. Vicente García de la Huerta (683), de quien ya dejamos hecha mención. Así como Luzán estaba al frente de los partidarios de la escuela francesa, Huerta capitaneaba a los enemigos de esta escuela, es decir, a los que querían resucitar el teatro de Lope, Moreto, Rojas y Calderón. Publicó por el año de 1785 bajo el epígrafe de Teatro español, una colección de comedias antiguas y otra de entremeses con el intento de vindicar al teatro español del siglo XVII del concepto poco lisonjero en que a la sazón era tenido y colocarle a mayor altura que todos los de Europa. El mal gusto que tuvo en la elección de las comedias que formaron dicha colección, el haber prescindido en ella por completo de

Lope de Vega, y la contradicción tan manifiesta entre sus opiniones y lo que practicó, fueron motivos bastante poderosos para que la empresa que había acometido de reanimar la antigua literatura dramática, no diera todos los felices resultados que debían esperarse, dadas las ventajosas condiciones del que la había intentado.

En efecto, tal vez impelido por una fuerza superior, Huerta cedió al contagio y llegó a practicar lo mismo que había combatido, pues no sólo escribió una tragedia acomodada en gran parte al gusto del teatro clásico-francés, sino que hasta tradujo algunas producciones de éste, como por ejemplo, la *Zaire*, de Voltaire, que es una de sus obras más conocidas y apreciadas. También tradujo la *Electra*, de Sófocles.

La *Raquel* es la tragedia a que en el párrafo precedente hacemos referencia. Al escribirla se propuso Huerta, no sólo probar que los españoles no carecen de talento trágico, sino mostrar que era posible, y aun convenía, unir la tradición dramática de nuestra nación con la majestad clásica de la tragedia, el espíritu de la antigua comedia española con el gusto de la escuela clásico-francesa. Aunque no exenta de defectos, la *Raquel* es una obra de verdadero mérito y digna del entusiasmo con que fue acogida por el público, no sólo por lo bien combinado del plan, por lo interesante de la acción, y por la buena traza de los caracteres, sino también por lo noble y decoroso de su lenguaje, por el mérito indisputable de muchas escenas verdaderamente patéticas, y por la belleza que le dan los magníficos versos en que se halla escrita. Está dividida en tres actos o jornadas, lo cual fue muy bien acogido del público, a pesar de la desaprobación de los críticos, y su argumento se funda en la tradición de los amores de Alfonso VIII con la judía *Raquel*.

El movimiento y agitación que produjeron los debates entre la escuela de Huerta y sus adversarios dieron lugar, como antes hemos dicho, a que el arte dramático tomara grande incremento, lanzándose a la escena multitud de escritores, hasta el punto de que durante los últimos años del siglo que nos ocupa, salieron a luz diez veces más comedias que en todos los anteriores. Por desgracia, la mayor parte de los que sostuvieron nuestra antigua tradición escénica, sólo supieron exagerar los defectos de los dramáticos del siglo XVII, sin emular sus méritos, y seguir las huellas de los corruptores del teatro.

Entre estos desdichados ingenios, aduladores del mal gusto del público, ocupa lugar preeminente, por su deplorable fecundidad y por la fama y popularidad de que gozó, el célebre D. Luciano Francisco Comella, cuyas, absurdas producciones, en las que ni la historia ni el arte eran respetados, le proporcionaron el favor del público y le valieron un renombre que conserva todavía, no por el mérito de sus desatinados dramas, sino por considerársele como el más genuino representante en el teatro, de aquella época de depravación literaria o, como dice Gil de Zárate, como el prototipo de los poetas menguados y faltos de sentido común, D. Antonio Valladares y Sotomayor, D. Gaspar de Zavala y Zamora y D. Vicente Rodríguez de Arellano, escritores que no carecían de condición y talento, en medio de sus extravíos, y que también dieron pruebas de fecundidad perniciosa y lamentable, pueden figurar dignamente al lado de Comella, con quien competían en extravagancia, en seguir la corriente de la época, y en halagar el mal gusto literario, tan encarnado a la sazón en nuestro

pueblo. Debe, sin embargo, advertirse que los cuatro autores mencionados eran de lo mejor de su tiempo, y sin disputa los que mayor favor obtuvieron del público y más ganancias proporcionaron a los teatros, principalmente Comella y Valladares que dieron cada uno más de cien dramas a la escena (684).

Pero mientras estos autores medraban por semejantes medios y monopolizaban el favor del público, apareció un ingenio privilegiado que, dedicándose exclusivamente a la comedia y satirizando con inimitable gracejo a los compositores de la escena, logró llevar a feliz término la empresa, en vano acometida por sus predecesores, de regenerar el teatro español, concluyendo de una vez con el mal gusto, y preparando el camino para el triunfo definitivo de los buenos principios.

Tal fue D. Leandro Fernández de Moratín (685) cuyo padre había sido uno de los primeros en tratar de aclimatar en nuestra escena el teatro francés, y a quien cupo la gloria de sacar la comedia española del lamentable estado en que la dejaron los Zavalas y Comellas. Moratín es, sin duda, el más insigne de los dramáticos del pasado siglo y uno de nuestros mejores poetas cómicos. Más reflexivo que inspirado, pero observador delicado y escritor discreto y de buen gusto, representa, no sólo la restauración de nuestro teatro, del que se presentó como reformador, sino el triunfo de la escuela clásico-francesa. Sin embargo, Moratín, como Huerta, no se olvidó por completo del antiguo teatro español, del que tomó las formas materiales (la división en tres actos y la versificación en romance). Por más que en este sentido pudiera también decirse del segundo de los Moratines que en su teatro hay algo de armónico, o intento de unir lo español con lo francés, lo antiguo con lo nuevo, es lo cierto que sus obras determinan un paso decisivo en favor de la escuela clásico-francesa, cuyo triunfo era ya evidente, y en aquellos momentos necesario, como reacción provechosa contra los extravíos y exageraciones de los imitadores del teatro antiguo.

He aquí ahora unas ligeras indicaciones sobre las comedias de Moratín. El Viejo y la niña, que fue la primera que compuso, está escrita con entera sujeción a las reglas, acabada con gran esmero, dividida en tres actos y puesta en romance octosílabo: su trama es sencilla, natural su acción y hay en ella dos caracteres (D. Roque y Muñoz) admirablemente pintados; y aunque no obtuvo un éxito brillante valió mucho a Moratín en consideración y aprecio. Sigue a esta La Comedia nueva o El Café, que es la más celebrada de todas. Consta de dos actos escritos en buena prosa, y consiste su argumento en una brillante a la vez que severa sátira contra los malos escritores que a la sazón tan mal parado tenían al teatro. Escrita con suma destreza y con entera sujeción a las reglas clásicas, a la vez que con sencillez y naturalidad, es uno de los mejores modelos que de su género tenemos. Es una galería admirable de tipos pintados con tanta verdad como gracejo, y dotados de tal universalidad, que aun viven, a pesar de haber cesado las circunstancias que los produjeron. El poetastro D. Eleuterio, el pedante don Hermógenes, la marisabidilla doña Agustina, el alabardero D. Serapio y el mozo de café Pipí, son creaciones de primera fuerza, dignas de competir con las más celebradas de Molière. La Mojigata, escrita en verso, y en la cual trató de imitar el Tartuffe de Molière, es una excelente muestra de caracteres bien trazados: El sí de

las niñas, escrita en prosa, es un dechado perfecto del género que Moratín había escogido, pues en ella todo es notable y acabado: los caracteres (sobre todo los de D. Diego y doña Irene), el plan y traza de la fábula, y el diálogo, que es de primer orden por su gracejo, soltura y naturalidad. Casi tanta fama como las citadas dieron a este autor las traducciones y arreglos que hizo de las comedias de Molière: La escuela de los maridos y El médico a palos, ambas en prosa, como la traducción (nada feliz por cierto) que hizo del Hamlet, de Shakespeare. Cinco fueron, pues, las comedias originales que escribió Moratín: las cuatro primeramente mencionadas y otra de menos importancia que se titula: El Barón.

En la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la confusión de lo antiguo y lo moderno, de lo nacional y lo extranjero, reinaba en el teatro dejando brillar alguna que otra ráfaga luminosa, apareció una poesía dramática verdaderamente popular con D. Ramón de la Cruz (686). Casi instintivamente acertó este escritor con un género dramático, que a la vez que no podía tacharse de impropio del teatro, fue muy del agrado de todas las clases de nuestra sociedad, a la que entretuvo grande y donosamente con sus ligeras producciones, de las que escribió unas trescientas en los versos cortos del antiguo drama nacional y con las denominaciones de caprichos dramáticos, tragedias burlescas y sainetes.

Las más celebradas de todas ellas y las que mayor fama dieron a D. Ramón de la Cruz son las que llevan la última denominación, que son a la vez las más numerosas, y en las que revela más su espontaneidad y la sal y gracejo cómico de que estaba dotado. Variadas en extensión y asunto, están generalmente fundadas en las costumbres de las clases media e ínfima del pueblo de Madrid, en lo cual y en la exactitud y viveza de los retratos como en el colorido y gracia de las escenas, estriban principalmente la buena acogida y la gran popularidad que tuvieron y que aún conservan. En esto, más que en las condiciones literarias, de que por lo común carecen, se funda el mérito de los populares sainetes de D. Ramón de la Cruz, quien al iniciar la restauración del antiguo teatro nacional, proporcionó a Moratín elementos que le ayudaron a conquistarse el primer lugar de poeta cómico de aquella época, que le hemos asignado (687).

Por el mismo tiempo que D. Ramón de la Cruz, apareció en Cádiz otro poeta cultivador también del sainete. Tal fue D. Juan Ignacio González del Castillo (688) que escribió también otro género de composiciones, entre ellas tragedias. Menos espontáneo que Cruz, pero con tanto gracejo y donaire como él, Castillo recorrió en sus sainetes varios asuntos y pintó las costumbres nacionales con fidelidad y exactitud, salpicando sus pequeñas composiciones de epigramas oportunos, rasgos felices y chistosas ocurrencias. Se asemeja además a D. Ramón de la Cruz en que siempre procuró dejar a salvo la moral, corrigiendo los defectos y castigando los vicios, y también en que fue descuidado en el estilo.

De todo lo expuesto durante el curso de esta lección se deduce que el siglo XVIII fue, por lo que respecta a nuestro teatro, por una parte poco fecundo en buenos autores y producciones de algún mérito, y por otra un siglo de verdadera revolución. Se demuestra al propio tiempo que el drama nacional no pudo ser restablecido y que el fundado en las doctrinas de Luzán y en las prácticas de los Moratines no llegó a aclimatarse del todo, no obstante lo que en su favor hizo el segundo de éstos. Fluctuando entre

lo antiguo y lo moderno, entre lo nacional y lo extranjero, ha seguido hasta nuestros días, en que si no es enteramente francés, tampoco podemos decir que sea hijo exclusivo del espíritu y la inspiración nacionales, ni que haya encontrado un ideal que le sirva de norte y le dé aquella originalidad que tanto le distinguiera en los tiempos de su mayor apogeo.

Lección LVIII.

La poesía didáctica, los géneros poéticos compuestos (sátira en prosa y verso, novela y bucólica), la Oratoria y la Didáctica en el siglo XVIII.

-Indicaciones sobre la poesía didáctica y sus cultivadores en este período. -La fábula: Samaniego, Iriarte y el prosaísmo; plaga de fábulas.

-La sátira: su falta de cultivo y de importancia durante este siglo.

-Indicaciones acerca de la que durante el mismo se produjo en verso:

mención de sus principales cultivadores. -Sátiras en prosa: el P. Isla, Cadalso, Moratín y otros. -Sumarias indicaciones sobre la novela. -Ídem respecto de la poesía bucólica. -Ídem sobre la Oratoria. -Consideraciones generales acerca de la Didáctica. -Historiadores: el Marqués de San Felipe, Flórez, Masdeu y otros. -Indicaciones respecto de otros géneros didácticos y sus principales cultivadores: Mayans y Siscar, Forner, Isla, Jovellanos, Floridablanca y Campomanes. -Feijoo: sus obras más importantes. -Su representación en el movimiento literario del siglo XVIII. -Breves noticias acerca del género epistolar serio escrito en prosa. -Indicaciones generales respecto de la prosa castellana en dicho siglo.

Lo que en la lección LVI dijimos de la Épica, puede repetirse aquí, respecto de la poesía didáctica del siglo XVIII, sobre todo por lo que toca a los poemas propiamente dichos. Apenas si en este género produjo aquella centuria nada que en realidad sea digno de mencionarse.

Recordaremos, sin embargo, varios poemas que por entonces se escribieron, tales como el de D. Nicolás de Moratín titulado La Caza; el de La Música, del fabulista Iriarte, de quien ya nos ocuparemos; otro sobre La pintura, que en 1786 dio a luz D. Diego Rejón de Silva; el que sobre las Excelencias del pincel y del buril escribió D. Juan Moreno de Tejada; el de La Poesía, de D. Félix Enciso; el poema sin concluir, titulado: Las edades, de Fray Diego González; el de la Filosofía de las costumbres, del Padre Pérez de Celis, y algunos otros de menos importancia que los citados, los cuales la tienen escasa (689).

Otra cosa muy diferente hay que decir respecto de las fábulas o apólogos. En este género nos ofrece nuestra literatura del siglo XVIII modelos muy acabados y dignos de la mayor estima, con tanta más razón, cuanto que aparte del apólogo oriental escrito en prosa de la Edad media, en España no se ha cultivado esta clase de poesía.

Uno de los que sobresalieron en ella fue D. Félix María Samaniego (690) que publicó una colección de Fábulas morales (primera y segunda parte) que han hecho popular su nombre. La colección completa consta de ciento cincuenta y siete fábulas, de las cuales varias son originales y las restantes están tomadas de Esopo, Fedro, Lafontaine y Gay, a quienes Samaniego imitó, siendo de advertir que las que hizo originales en nada

desdican de las de aquellos insignes fabulistas, y muchas de ellas quizá aventajan a las de éstos en la concisión, en la claridad narrativa, en la lisura del estilo, en el candor y amable filosofía que revelan y en otras condiciones que las dan un mérito sobresaliente, y las hacen ser muy adecuadas para la lectura de los niños. Samaniego, que en cualquiera otro género hubiera sido un mal poeta, en éste que nos ocupa alcanzó, y con justicia, fama de maestro.

Competidor suyo fue D. Tomás de Iriarte (691) que cuatro años después de publicadas las de Samaniego (1782) dio a luz sus Fábulas literarias, escritas con gran esmero, en cuyo concepto no sólo compiten con las de aquél, sino que les llevan ventaja. La colección que en dicho año diera a la estampa reúne, al mérito de ser originales todas las fábulas de que consta, las circunstancias, muy meritorias también, de estar escritas en lenguaje muy puro, estilo lleno de gracia y viveza, versificación buena y muy suelta y con gran variedad de metros: mediante estas cualidades y la fecundidad de invención que las indicadas fábulas revelan, se mostró Iriarte lo que en realidad no era, verdadero poeta. Le sucede, pues, lo mismo que a Samaniego, con la diferencia de que ejerció un funesto influjo en la poesía del siglo XVIII, pues si bien es cierto que de su pluma salieron algunas aunque pocas composiciones líricas que merecen el calificativo de buenas, tales como los sonetos, y que algunas de sus comedias no carecen de mérito, también lo es que con su ejemplo acreditó el prosaísmo en la Poesía, de tal suerte, que se tuvo como dogma literario el que los versos fuesen humildes.

El éxito alcanzado por Samaniego y Iriarte, que deben considerarse como los verdaderos maestros en el cultivo del apólogo en verso, o fábula, introdujo en España una como moda en favor de este género poético y originó una verdadera invasión de fábulas, siendo de todas ellas las más dignas de aprecio, a pesar de carecer de donaire, elevación y originalidad, las que escribieron D. José Agustín Ibáñez de la Rentería y D. Ramón de Pisón (692).

Toca ahora tratar de los géneros poéticos compuestos, y empezando por el denominado sátira, diremos primero que en general, no sólo careció de importancia, sino que fue relativamente muy poco cultivado durante el siglo que estudiamos. Y cuenta que la reforma literaria y la revolución política que este siglo representa en la historia de nuestro país eran causas bastante poderosas para alimentar y dar importancia a la sátira, que nunca mejor que en períodos como este a que nos referimos tiene razón de ser y puede desenvolverse.

Lo dicho no debe entenderse en el sentido de que durante el siglo XVIII no se diesen a luz manifestaciones satíricas o de que si se dieron no merecen la pena de recordarse; pues aunque pocas, se produjeron en dicho siglo sátiras de mérito reconocido, así en verso como en prosa.

Concretándonos a las de la primera clase, debemos recordar aquí la que contra los malos escritores compuso, según oportunamente se ha dicho, el autor encubierto con el seudónimo de Jorge Pitillas, sátira que a su felicísima ejecución y al buen sentido que entraña, reúne la circunstancia de venir a ser como un punto brillante en medio de la oscuridad de aquel período poético. Después de dicha composición, que pertenece al reinado de Felipe V, es necesario trasladarse a los tiempos de Carlos III y

posteriores para encontrar algunas otras dignas de recordarse. Entre éstas se hallan las que compusieron los distinguidos poetas Fr. Diego González y D. Juan Pablo Forner, a quienes ya conocemos. Ambos manejaron con soltura la sátira, como lo prueban la que con el título de El murciélago alevoso escribió el primero, y la que Contra los vicios introducidos en la poesía castellana compuso el segundo, mereciendo la honra de obtener por ella un premio académico en 1782. No menos que estos escritores se distinguió en el género que nos ocupa el festivo D. José Iglesias de la Casa, tan conocido por sus epigramas y letrillas satíricas. Del insigne Jovellanos hay también una excelente sátira, que es una epístola A Arnesto contra la corrupción de las costumbres de aquella época que debe ser estudiada atentamente. El P. Isla y D. Leandro Fernández de Moratín, de quienes trataremos de nuevo al hablar de la sátira en prosa, las escribieron también en verso con algún éxito, como lo prueban el Cicerón del uno y la Lección poética del otro: la primera de estas composiciones no es, como el autor pretende, una vida del célebre orador romano, sino una sátira contra los vicios y extravagancias de su tiempo, desarrollada en un poema de diez y seis cantos; la segunda es asimismo otra sátira contra los vicios introducidos en la Poesía, y ambas merecen un lugar distinguido en la historia de este género literario. Además de Iglesias, escribieron buenos epigramas los dos Moratines, Iriarte y Forner, lo cual advertimos aquí para completar el bosquejo que de la sátira en verso hemos trazado (693).

Mayor importancia tiene en la historia literaria del siglo XVIII la sátira en prosa, aunque fueron menos sus cultivadores.

El principal de éstos es el Padre José Francisco de Isla (694) escritor muy popular y acaso el más favorecido del público en la segunda mitad del siglo que nos ocupa. La obra que más fama le dio fue la tan conocida y celebrada Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, novela satírica que vino a ser respecto de los malos predicadores, muy abundantes a la sazón, lo que el Quijote respecto de los libros de caballerías: es, pues, dicha novela la historia de un D. Quijote del púlpito, como oportunamente ha dicho uno de los comentadores de las obras del P. Isla (695). Considerado en este sentido, es decir, como una crítica de la oratoria religiosa, el Fray Gerundio es un libro interesante escrito con gran ingenio, por más que no se halle exento de lunares. Adolece en general de pesadez y monotonía, y en cuanto a la invención, a la unidad del plan, al enredo, a los episodios, a los caracteres y al desenlace, deja mucho que desear: pero no carece de mérito literario, pues el estilo es correcto y claro y tiene pasajes escritos con sumo donaire y gracia; y en cuanto al fin moral de la composición, es excelente. Si no la hubiese dado tanta extensión, la obra del P. Isla, que en un principio obtuvo un éxito prodigioso (696) gozaría aún de más importancia de la que tiene: de todos modos a ella debe el autor con justicia la fama de que goza y el quijotismo en el púlpito un golpe semejante al que Cervantes dio al quijotismo caballeresco. También revela el sentido y el espíritu satírico del P. Isla la primera obra que escribió y a la que dio el título de La Juventud triunfante: es una descripción en prosa y verso de las espléndidas fiestas que en 1727 celebró el Colegio de Jesuitas de Salamanca con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. El Día grande de Navarra es también un folleto

satírico muy notable del P. Isla, así como sus Cartas de Juan de la Encina.

Los Eruditos a la violeta, curso completo de todas las ciencias, o sea, la sátira de Cadalso contra los que estudian poco y hacen alarde de saber mucho, y la Derrota de los Pedantes, de Moratín hijo, son las mejores sátiras en prosa que se escribieron en el siglo XVIII: ambas son dignas de estudiarse, pues a la excelencia del fondo reúnen formas literarias de mérito poco común. También es digna de mencionarse por lo ingeniosa, la sátira menipea que con el título de Exequias de la lengua Castellana escribió Forner y en la que hay algunas sátiras en verso, entre las que sobresale la que va dirigida contra la literatura chapucera. No menos elogio merecen la sátira que en forma epistolar, escribió contra la mojigatería D. Fulgencio Afán de Ribera, titulándola Virtud al uso y mística a la moda y la titulada Las Cuevas de Salamanca de Botello Moraes. Igualmente pueden citarse los satíricos Sueños morales que, imitando a Quevedo, escribió Torres Villarroel.

Harto menos afortunado que en la sátira fue en la novela el siglo que nos ocupa. En todo él no se produjo ficción alguna de este género que deba mencionarse en este lugar, a no ser que recordemos, por la importancia crítico-literaria que entonces tuvo, la traducción que el P. Isla hizo del Gil Blas de Santillana, novela del género picaresco escrita por el francés Mr. Le-Sage (697). Aparte de esta obra, que en el caso de considerarse original de nuestro país no pertenece al siglo XVIII, y de la del mismo Isla que antes hemos mencionado (el Fray Gerundio) y que algunos consideran como una mera novela, nada contiene la historia literaria de dicho siglo que determine o siquiera indique la existencia de semejante género poético.

En cuanto a la poesía bucólica diremos que en el siglo XVIII tuvo dos buenos cultivadores en Meléndez Valdés y en Iglesias, sobresaliendo el primero, el cual nos ha dejado una excelente muestra de esta clase de composiciones en la que con el título de Batilo dedicó a cantar las excelencias de la vida campestre, con una pureza de afectos comparables sólo a las que revelan en las producciones de Virgilio y de Garcilaso, a quienes Meléndez se propuso imitar: Meléndez tiene también algunos idilios (698).

Por las razones que expusimos en la lección LII, con que dimos principio al estudio de la Didáctica en la segunda época literaria, no entramos ahora tampoco en el de la Oratoria del siglo XVIII. Haremos, sin embargo, algunas indicaciones. En cuanto a la oratoria religiosa, debe tenerse en cuenta que desmereció mucho de la de los siglos precedentes hasta el punto de caer en un estado de verdadera depravación, que fue el motivo de la publicación del Fray Gerundio, de Isla. Después de esta obra entró en un período de mejoría. La oratoria que pudiéramos llamar profana en contraposición de la religiosa, fue desenvolviéndose al calor de las nuevas instituciones e impulsada por los adelantos que en todos los ramos del saber se realizaban. El terreno que ganaban las nuevas ideas políticas y el que perdía la Inquisición, abrieron camino a la oratoria forense, en la cual se distinguieron y brillaron mucho Meléndez Valdés y Jovellanos. Como orador académico merece ser citado el sabio Mayans y Siscar.

Según en lecciones anteriores se ha notado, el movimiento literario

de la época que recorreremos y que hemos denominado doctrinal, se distingue por el espíritu crítico, hijo de las ideas y doctrinas nacidas y propagadas al calor de la revolución que por entonces agitaba a la Europa entera, y que empezaba a producir en nuestra España sus naturales frutos. Como era consiguiente, este espíritu crítico se mostró con más vigor aún en la esfera de la Didáctica hacia el último tercio del siglo XVIII. Las nuevas direcciones que tomaron los estudios científicos, las aplicaciones que se hicieron de la ciencia, la creación de establecimientos de enseñanza bajo planes adecuados a las nuevas exigencias, con otras causas más, dieron motivo a que los estudios didácticos, que al comenzar el siglo que nos ocupa se hallaban sumidos en el más lamentable abandono, adquiriesen en nuestra patria importancia y fuesen cultivados por gran número de escritores, sobre todo en los tiempos bonancibles de Carlos III.

Fijándonos en la Historia observaremos que ya en el reinado de Felipe V se escribieron algunas obras de este género con escaso éxito, siendo la más importante de todas la del Marqués de San Felipe (699) titulada Comentarios de la guerra de sucesión e impresa en 1729. Como trabajo literario no carece de mérito y es el mejor de todos los que compuso dicho marqués, el cual escribió también una Historia de la monarquía hebrea, que se publicó en 1727, un año después de su muerte.

Gran número de obras históricas, la mayor parte relativas a historias particulares de provincias, ciudades y monasterios, se dieron a la estampa en los reinados siguientes, descollando entre todas La España Sagrada del célebre agustino Fray Enrique Flórez. Dejando a un lado los defectos que se notan en su estilo, la obra indicada tiene una importancia grande por los documentos, noticias e ilustraciones de que está sembrada, así como por la crítica fina y delicada, la veracidad escrupulosa, y el ingenio y claro entendimiento que revela en quien la compuso. La obra de Flórez fue continuada por otros agustinos que le aventajaron en gusto literario, emulándole en otras cualidades. El mismo Flórez contribuyó a dar un nuevo aspecto a la historia patria con la publicación de su curiosa Clave historial, con la obra que exornada con dibujos y eruditas explicaciones compuso sobre las Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España y con las Memorias de las reinas católicas, y enriqueciendo muchos de sus tratados con retratos esmeradamente sacados de sepulcros, bajo-relieves, sellos y otros monumentos antiguos que servían mucho para garantizar la autenticidad de los textos, a los que por ende añadían importancia.

Después de la obra de Flórez la más importante que se encuentra en el género que nos ocupa, es la que con el título de Historia crítica de España publicó desde 1783 en veinte tomos D. Juan Francisco Masdeu. La gran copia de tablas e ilustraciones de todas clases que comprende esta obra le dan gran importancia, contrarrestando los defectos capitales de que adolece, tales como los que se originan del excesivo carácter doctrinal que el autor quiso darla, hasta el punto de hacer que parezca, más que una historia de España, una abundante colección de discursos académicos; del afán de decir novedades y de acomodarlo todo a su deseo y propósito; y del furor por censurar, que le acercaba mucho al escepticismo. Sin embargo, la obra de Masdeu reportó a nuestra historia no pocos beneficios, siendo constantemente consultada, y cerró la serie de

las historias generales de España, hasta que en el presente siglo se publicó la de Lafuente (700).

Las demás ramas de la Didáctica recibieron el mismo o acaso mayor impulso desde el reinado de Felipe V hasta el de Carlos III. La teología, la política, la crítica, la moral, la filosofía y las ciencias físico-naturales y matemáticas, cuentan en dicha época con un número bastante crecido de cultivadores, en los cuales se observa el espíritu crítico que antes hemos notado y la influencia del Enciclopedismo francés que, a pesar de la vigilancia inquisitorial, ejerció notable acción entre nosotros desde los tiempos de Carlos III. Indiquemos algo sobre algunos de los principales escritores a que aquí se hace referencia.

D. Gregorio Mayans y Siscar (701) que escribió y publicó muchos libros así latinos como castellanos, dio a luz en 1757 una Retórica, y estudió con sumo acierto los Orígenes de la lengua española; D. Juan Pablo Forner, de quien ya nos hemos ocupado, dio a conocer en multitud de escritos su erudición y talentos, principalmente en la Oración apologética por la España y su mérito literario; el P. Isla, de quien ya hemos tratado en esta lección, escribió con éxito bastante lisonjero sobre diferentes materias; D. Gaspar Melchor de Jovellanos (702) insigne estadista de quien ya nos hemos ocupado considerándolo como poeta, dio a luz diferentes y muy interesantes trabajos sobre humanidades, educación e instrucción públicas, historia, literatura, filología, política, legislación, artes, industria, comercio, y sobre todo su admirable Ley Agraria; el Conde de Floridablanca luce también en diferentes escritos las galas de sus talentos; Campomanes ilustra al pueblo y trata de promover las artes industriales; y en fin, otros muchos escritores, cuya enumeración sería larga, dan testimonio del movimiento intelectual que a la sazón se operaba en España y que se extendía desde la poesía a la jurisprudencia y desde la teología y la filosofía a las ciencias exactas y naturales y a la agricultura (703).

Debe advertirse que en el movimiento intelectual que aquí indicamos, cupo una parte muy grande y muy honrosa a un hombre que solo, abandonado a sus propias fuerzas, y anticipándose a los que ilustraron el reinado de Carlos III acometió la difícil y noble empresa de la emancipación intelectual de España. Nos referimos aquí al beneditino Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (704), de quien se ha dicho que se le debiera erigir una estatua, y al pie de ella quemar sus escritos. Esto último no es justo, pues si bien es cierto que las obras de Feijoo han perdido en el día gran parte de su mérito merced a los adelantos de las ciencias y de la crítica, y que el estilo en que están escritas es flojo y desaliñado y se halla plagado de galicismos (Feijoo fue el que empezó a contagiar nuestro idioma con este vicio), también es verdad que revelan un alto y elevado propósito, ingenio y agudeza, sano juicio y sabiduría práctica y otras condiciones que les hacen dignas de conservarse.

Las obras principales de Feijoo son: el Teatro crítico universal, las Cartas eruditas y los Discursos varios sobre todo género de materias. En ellas atacó nuestro beneditino los errores y las preocupaciones vulgares, el escolasticismo y las tradiciones falsas, el escepticismo y los falsos sistemas filosóficos, y en fin, las artes adivinatorias, la creencia en duendes y brujas, en hechiceros y zahoríes. Al mismo tiempo que hizo todo esto, proclamó los fueros de la razón, desentrañó las cuestiones de

ciencias y artes de más importancia y aplicación más útil e inmediata, despertó la afición al estudio de las ciencias exactas, criticó el atraso y los abusos de la enseñanza, proponiendo a la vez el remedio, y en fin, desterró algunas preocupaciones y predicó contra toda clase de excesos y de vicios. Quien tal hizo, quien tan buenos propósitos abriga y tan universales conocimientos poseía, quien en una época en que las ciencias y las letras se hallaban tan atrasadas y sumidas en lamentable y profunda corrupción, se atrevió a acometer por sí solo la ardua empresa de la regeneración intelectual de su patria, bien merece que ésta, además de levantarle una estatua, conserve y reimprima sus obras, siquiera hoy representen un atraso intelectual y aunque no se distinguen por su bondad literaria (705).

Según hicimos al terminar el estudio de la segunda época de nuestra literatura, diremos aquí algo acerca del género epistolar serio escrito en prosa durante el siglo XVIII.

Las producciones de esta clase y de dicha centuria más importantes son las Cartas Marruecas del Coronel Cadalso y las del Conde de Cabarrús. En las primeras, que son una imitación de las Cartas Persas de Montesquieu, toca el autor varias materias de política, historia, costumbres, ciencias y artes con escaso lucimiento y menos amenidad, mientras que Cabarrús dilucida en las suyas varias cuestiones económicas. Feijoo con sus Cartas eruditas, y el P. Isla y Jovellanos con sus Cartas varias probaron también que el género epistolar no estaba olvidado por los ingenios españoles del siglo pasado. Pero la verdad es que por lo que respecta a la forma, al mérito literario, ninguna de las producciones indicadas llama la atención; antes bien, merecen ocupar un lugar secundario.

Y es que por punto general la prosa no llegó en el pasado siglo a gozar de la mayor perfección y belleza. Dado el lamentable abandono a que se encontraba reducida en las comienzos, por causa del mal gusto que a la sazón dominaba en la esfera de las letras, no puede negarse que el estado que llegó a alcanzar en los días de Carlos III es un estado de regeneración y progreso. Ciertamente es asimismo que al fin los prosistas de los dos últimos tercios del siglo XVIII lograron introducir en el lenguaje claridad, sencillez, tersura y cierta natural belleza; pero lo es también que por virtud de la influencia francesa que antes de ahora hemos notado, la frase castellana padeció notables alteraciones, perdiendo, por ello, su primitivo carácter y pureza. El afán de amoldarla a las voces, giros y formas de la francesa y la frecuente lectura de las obras escritas en este idioma, dio lugar a los galicismos que han desnaturalizado mucho la lengua castellana, robándole aquella gracia y pureza nativas que tanto embellecen los escritos de Granada, Mendoza y Cervantes. Defecto es éste de que aún no se ha purgado la prosa castellana, merced a la influencia cada vez mayor de la literatura francesa; y no es el mejor camino para corregir tal vicio la afectada y artificiosa imitación de los clásicos que tanto priva entre los escritores académicos, y que antes es señal de decadencia que anuncio de mejores tiempos.

Advertencia final. -Damos con esta lección fin al presente estudio de la literatura española, sin entrar en el siglo XIX, por razones fáciles de

comprender; la circunstancia de no hallarse aún cerrado este período, de no estar bien determinados los movimientos literarios que en el mismo se observan desde el siglo que acabamos de estudiar, dificulta sobre manera hacer un estudio completo sobre la materia, y de no hacerlo cabal y exacto vale más prescindir de él, con lo que se evitarán errores que pudieran tenerse como hijos de afecciones y parcialidades en este o el otro sentido. Como cada una de las tres últimas lecciones de las cuatro que hemos consagrado al siglo XVIII es una especie de resumen general del género o los géneros a que se refiere, y la primera, o sea la LV, lo es de todo el movimiento literario de dicho siglo, no hemos creído necesario tampoco hacer al final el resumen general que al término de los otros períodos literarios hemos puesto. No se olvide, por otra parte, que no se cierra definitivamente con el expresado siglo el segundo período de la segunda época de las dos en que hemos dividido el ciclo segundo, o sea la historia de la literatura propiamente dicha española. Está aún abierto y la crítica tiene todavía que decir mucho acerca de él, cuando pueda hacerlo con la serena imparcialidad y libertad de espíritu, que tan difícil es conservar tratándose de historia contemporánea.

Fin de la obra.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

