

CERVAN-
TES

POR

PAOLO SAVJ
LÓPEZ



BIBLIOTECA
CALLEJA



BIBLIOTECA CALLEJA

A Jorge Guillén
con un abrazo fraternal de
Antonio Colinas

BIBLIOTECA CALLEJA

PAOLO SAVJ-LOPEZ

CERVANTES

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO
POR
ANTONIO G. SOLALINDE



CASA EDITORIAL CALLEJA
M A D R I D

1917

PAOLO SAVI-LORPEZ

CERVANTES

TRADUCCION DEL ITALIANO
POR
ANTONIO G. SOLER-LINDE

**ES PROPIEDAD
DERECHOS RESERVADOS**

COPYRIGHT 1917
BY *CASA EDITORIAL CALLEJA*



CASA EDITORIAL CALLEJA
MADRID

IMPRESA ALEMANA.—FUENCARRAL, 137.—MADRID

R.G. 4111

C E R V A N T E S

REVIEWS

INTRODUCCIÓN

EN los comienzos del año 1584, Miguel de Cervantes Saavedra pedía por primera vez al censor una aprobación, y con ella una esperanza de gloria. Tenía treinta y seis años. A pesar del éxito de alguna de sus comedias representadas en los escenarios madrileños, no pasaba de ser un oscuro soldado vagabundo, que en la siniestra mano deformada, conservaba indeleble el recuerdo de los arcabuces turcos de Lepanto; ni grande ni pequeño de cuerpo, de rostro aguileño encuadrado por cabellos castaños y barba de plata, de frente des-
embarazada, de nariz corva, de boca pequeña y escondida bajo grandes bigotes, de ojos serenos que sonreían ante los dolores de la vida.

Vino al mundo hijo de un pobre hidalgo que, sufriendo sordera y miseria, ejercía la profesión de cirujano, y procuraba curar los males de otros para mantenerse y mantener a siete hijos; y en medio de las privaciones de aquella familia, que vagaba de Alcalá de He-

nares a Valladolid, de Madrid a Sevilla, de Sevilla otra vez a Madrid, el muchachuelo tuvo que aprender pronto a temperar las amarguras de la realidad externa con las ilusiones de la fantasía. Su alma se fué formando bajo los golpes de una inmutable y dolorosa fatalidad. El continuo errar de pueblo en pueblo ensanchó desde sus primeros años su campo espiritual, y le ofreció un vasto tesoro de experiencias y conocimientos humanos, en los cuales era capaz de ahondar con el divino privilegio de la curiosidad y con la llama viva del amor. Por otro lado, aquel peregrinar de sus años infantiles, que después continuó siempre incierto, siempre angustioso, sembrado de accidentes adversos casi hasta la muerte, le impidió echar firmes raíces en cualquiera de los campos de la actividad práctica, en que quizás habría llegado a perder la exaltación solitaria que aguzaba sus energías espirituales. Así, por el contrario, estas energías poderosas ardieron todas juntas en el cerrado recinto de su fantástica vida. La suerte, dadora de los males, le concedió el don de poderse crear un universo propio y de permanecer siempre señor de él. Como para todos los seres dotados de escasa fuerza social y de gran actividad imaginativa, su vida debía de ser—y lo fué—una realidad

dolorosa, iluminada por las luces de la fantasía. Y de igual modo que en una tierra llana cargada de niebla, el espíritu tiende invenciblemente a crear oscilantes apariencias soñadoras, así el árido camino de aquella juventud debía necesariamente suscitar la aspiración hacia todos los espejismos ideales.

Durante la estancia de Cervantes en Madrid, pasaba tristemente sus últimos años Isabel de Valois, nueva reina de España y tercera esposa de Felipe II, que de la alegre corte de Francia fué trasladada al tétrico Escorial. Y cuando, en 1568, dos meses después de su hijoastro D. Carlos, también ella se extinguió, consagrada en los siglos futuros por la musa de Victorio Alfieri y de Federico Schiller, otra tímida musa contemporánea despertó ante aquella criaturita delicada y morena, que yacía en el mortuorio lecho, cubierta con el hábito de Santa Clara y envuelta en una sangrienta leyenda pasional. Entonces fué cuando Miguel de Cervantes dió a la luz sus primeros versos. Los divulgó un pedagogo, Juan López de Hoyos, alabando arduosamente a su «caro y amado discípulo». Se trataba de un mediano soneto imitación del Petrarca, de una elegía y de algunas estrofas lacrimosas, en las cuales— observa con satisfacción el clérigo maestro—

«se usa de colores retóricos». ¡He aquí una alabanza que el autor de *Don Quijote* no podrá ya, para suerte suya y nuestra, merecer en lo sucesivo! Bien poco se conoce en torno a sus estudios juveniles, y estamos obligados a adivinar mucho—más que dudoso es, por ejemplo, que haya pertenecido a la bohemia universitaria de Sevilla—; pero un numen benigno quiso derramar sobre él la gracia de librarlo para el porvenir del «color retórico» y de la engorrosa erudición humanística de las escuelas. En medio de los gramáticos, de los charlatanes del falso clasicismo, de los polvorientos removedores de frases viejas y de viejas palabras, mantiene el gesto que tan a menudo guardó ante otras muchas cosas de la vida: sonríe. Sonríe en las finísimas y agudas páginas del prólogo de *Don Quijote* y en el *Coloquio de los perros*.

Pero a pesar de este espíritu antihumanista, poseyó una varia cultura, tanto de poesía antigua, como de literatura española e italiana. Una gran parte de su producción artística se enlaza con las corrientes *librescas*, ya como imitación en la *Galatea*, en las poesías, en su última novela, ya como reacción en *Don Quijote*. El escritor a quien más se asemeja es a Luciano, y es gran verdad cuanto se observó

respecto a los reflejos que en él se encuentran del genio libre, mordaz, penetrante de Erasmo, que tanto influyó en la corte imperial de Carlos V. Pero de todos modos, serán siempre estas corrientes que recoge tan múltiples y diversas, que en lugar de revelar el servilismo de una inteligencia que se acomoda a las formas usadas, indican la fecunda libertad de un espíritu que, vengan de donde vengan, acoge en sí y crea con novedad, con infatigable potencia, representaciones originales de arte y de vida.

La hora juvenil más transcendental para Cervantes, fué aquella en que a los veintiún años se sintió empujado allende los mares, atraído por un incierto espejismo de fortuna. A fines de 1569 estaba en Roma.

Desde hacía un siglo la vieja España, árida y austera, languidecía bajo el beso sensual de Italia. Y jamás es beneficioso, ni para los pueblos ni para los hombres, alejarse demasiado de las profundas raíces propias, extendidas por el patrio suelo. Aquel beso ahogó durante muchos decenios la poesía española, y habría apagado también el genio dramático, si no hubiese llegado a tiempo Lope de Vega a deshacer aquella fascinación con el ímpetu de un dios rebelde.

Pero Cervantes no había dejado su patria

para ir a Italia en busca de rimas petrarquescas ni de comedias clasicistas. Buscaba su destino por los caminos del mar y de la tierra. Y así comenzó por ser camarero de Julio Aquaviva, monseñor y más tarde cardenal de la curia romana. Pocos años antes, uno de los más antiguos autores de comedias españolas—Bartolomé de Torres Naharro— había descrito, en una serie de escenas ruda y ásperamente realistas, la vida de una corte cardenalicia en Roma, eco de todas las lenguas de Europa, llena de ávidas pasiones, minada en la sombra por las tramas sutiles de la intriga, entre las groseras comilonas de los criados y la miseria pomposa de los cortesanos. Para un poeta ansioso de penetrar en la vida multiforme de los hombres, era esta una gran escuela. Mas no fué ciertamente cortesano el ánimo franco, abierto, delicadamente honesto del nuevo camarero del Cardenal Aquaviva; y más que los favores de éste, le plugo el seguir la ventura de las armas en las compañías españolas de Marco Antonio Colonna, elegido en 1570 general de la liga cristiana contra el turco. Comenzó entonces a trajinar por las naciones de Italia, llegando a conocerlas casi todas: Milán, magnífica por sus galas y grandezas, Venecia que lo transportó en un rapto

de olvido con el esplendor de su divino crepúsculo, Nápoles, «ciudad la mejor de Europa y aun de todo el mundo», Sicilia, que le atraía como una mítica tierra de abundancia. Admiró las bellas genovesas en la ciudad suntuosa que le pareció tener las casas engastadas en aquellas rocas, cual diamantes en oro; se deleitó en la pequeña Lucca libre y hospitalaria, para aquellos extranjeros perseguidos por el resto de Italia con franca sátira en los versos y con el más áspero desdén en los corazones. No parece que gustase profundamente en Florencia del alma de la tierra toscana, divina de arte y de gracia, pero muy distinta del alma de un súbdito de Felipe II, aunque le sonrió la límpida dulcedumbre del valle del Arno y la paz elegante de la ciudad, extendida a orillas del «fresco río». Pero ni en Florencia residía ya Lorenzo el Magnífico, quien alternaba los cuidados de la importante política italiana con los ocios especulativos de la Academia o con las serenas musas toscanas, ni Roma era la corte radiante de León décimo. Pesaba sobre los espíritus la sombra de la reacción iniciada en Trento, refrenando las rebeldías del arte y del pensamiento civil; en medio de las costumbres restauradas, declinaba el siglo envuelto en densos vapores ante

un tenebroso horizonte. Apagada casi toda la vida nacional en la inercia de la opresión, débiles flores de rimas religiosas y palidillas guirnáldas espirituales van de la tierra de los Reyes Católicos a invadir el suelo italiano, como iban los pobres camareros a conquistar con la rapiña un pan o con la espada una fortuna. En medio del nuevo fervor ascético difundido por las venas de una sociedad educada por los jesuitas, Orlando, antes furioso de amor en las octavas siempre vibrantes del Ariosto, se dispone a reblandecerse primero en Orlando sabio, y convertirse después en santo con los últimos imitadores del ferrarés; se da pazguatamente una significación mística a los suspiros del Petrarca y el *Decamerón* se arregla para uso de la juventud morigerada. Los vastos principios del Estado que Maquiavelo entreveía en el *Príncipe*, serán sustituidos por el código de los *bienpensantes* por obra del jesuíta Juan Botero. La gran Italia del Renacimiento muere lánguidamente, sumida en un supremo resplandor purpúreo, en las glorias del Tintoretto y del Veronés, mientras con débiles acentos comienzan a elevarse de los extensos jardines las notas pastorales de Aminta; y, símbolo de toda una edad, Verónica Franco sobrevive a las doctas lascivias y a los amores elegantes,

para aprestarse a implorar de la Señoría de Venecia un asilo de cortesanas arrepentidas.

Esta es la Italia que conoce Miguel de Cervantes. Aquí él, español, encontró las huellas de la patria impresas en las ciudades, en las almas y en las costumbres; buen creyente, halló en la reacción católica un acomodo para su fe; hombre de no muy amplia doctrina y de móvil espíritu, dió con una fácil literatura que hacía cerca de dos siglos nutría a los escritores de su país. Italia aparecerá frecuentemente en sus obras futuras, ya como un vivo recuerdo de cosas lejanas iluminadas por el espejismo de la juventud perdida, ya como un eco más o menos distinto de voces inspiradoras antes oídas en aquellas orillas que vieron derrumbarse las primeras esperanzas errabundas del poeta soldado. Nadie, aún, ha determinado bien la intensidad del influjo italiano en el desenvolvimiento intelectual de Cervantes; muchos hechos particulares son todavía oscuros y muchas derivaciones o influencias generales no están suficientemente estudiadas. Pero, aun cuando se pudiese con nuevas investigaciones multiplicar las fuentes italianas, en substancia este influjo tendría siempre un mínimo interés al lado de lo que el pensamiento y el arte del gran escritor extrajeron de los profundos manantia-

les de su raza. El espíritu español gozó en aquellos tiempos de una magnífica expansión y de una maravillosa profundidad; gozó del realismo amargo de la novela picaresca, de las divinas exaltaciones de los místicos, de la fuerza plástica del teatro en el que ya se entreven vislumbres de verdaderas almas humanas y se esboza el gran drama romántico del siglo xvii; y aquel realismo amargo, aquellas divinas abstracciones, aquella fuerza plástica del arte nacional que revivirá encarnada y agigantada en la obra de Cervantes, estaban demasiado lejos de las elegancias formales del espíritu italiano del siglo xvi. Además Cervantes vivió en Italia casi siempre como soldado errante, y los fantasmas literarios se desvanecerían con la fatiga de las armas, aunque alguna vez dejase la espada por las musas.

De las armas, a decir verdad, no obtuvo otra recompensa que el orgullo de haberlas manejado. Perdió «la mano izquierda para gloria de la diestra» en Lepanto donde, combatiendo en la división de Andrea Doria, cayó ensangrentado, herido tres veces, sobre el puente de su galera, mientras el piadoso mar favorecía a las triunfantes naves de la cristiandad. En las adversidades de su vida humilde, Cervantes recordó siempre con amor aquella lejana fiesta

de sangre y de gloria, en la cual, como canta en el *Viaje del Parnaso*, «tuve, aunque humilde, parte en la victoria». Una voz digna de fe ha repetido las bellas y enfáticas palabras que dijo, enfermo como estaba al comenzar la batalla, revolviéndose contra quienes querían apartarlo del combate: —«Señores: En todas las ocasiones que hasta hoy en día se han ofrecido de guerra a Su Majestad, y se me ha mandado, he servido muy bien, como buen soldado; y ansí, agora, no haré menos aunque esté enfermo e con calentura. Más vale pelear en servicio de Dios y de su magestad e morir por ellos, que no bajarme so cubierta.» Y siempre se enorgulleció de su mano estropeada, «herida que aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros». Pero no le mantuvo la promesa el próspero hado que por un instante le protegió aquel día en medio del victorioso fragor de la flota cruzada. En vano continuó navegando en las galeras de guerra desde Corfú a Navarino, a Túnez, a la Goleta; en vano recorrió las guarniciones de Italia. Ya, en los documentos militares, su nombre no aparecerá sino para memoria de un pequeño estipendio o de un pobrísimo subsidio.

Embarcóse nuevamente con rumbo a España cuatro años después de la batalla de Lepanto, cuando fué víctima de una aventura que hubo de empujar su destino por nuevos senderos, e intensificar todas las energías de su vida interior con la amargura de las esperanzas desvanecidas y de un oscuro porvenir. La nave estaba cerca de las febriles playas de Aigues-Mortes, junto a las *Tres Marias*, perfumadas en un remotísimo día con la leyenda del desembarco de María Magdalena y de los familiares de Jesús, playas en donde surgen aun hoy, sobre el suelo húmedo y desierto, los baluartes contruídos hace siete siglos contra aquellos ligeros sarracenos que venían de lejanas tierras en un vuelo de rapiña, y huían con la presa inasible, «insaisis même par l'Histoire», como escribe Barrés. Precisamente allí, el 26 de setiembre de 1575, una flotilla de corsarios berberiscos abordó en áspera batalla la nave española, y el veterano de Lepanto fué hecho esclavo.

Cinco años duró su esclavitud entre los moros. Los caracteres esenciales de su naturaleza, que hasta ahora aparecían sin relieve en medio del ajeteo de su primera juventud, se fueron

dibujando más netamente en aquella nueva aventura; después de los viajes por Italia, la prisión fué el segundo suceso decisivo para la formación de su ser espiritual. Tenemos noticias de repetidos esfuerzos encaminados a intentar la fuga; tenemos asimismo noticia de una singular autoridad adquirida por su ingenio y su carácter sobre los compañeros de desventura y hasta sobre el cruel señor que tenía en la mano su futura suerte. La sed de libertad le sugirió hazañas que por largo tiempo vivieron en la memoria de aquellas gentes. De algún rasgo generoso y aun heroico ha quedado recuerdo preciso, como cuando rehusó el huir solo, por haber sido traicionados y descubiertos los otros, y osó presentarse, sin embargo, ante el airado señor de Argel, que le amenazaba de muerte. Pero más que todos estos episodios importa el hecho de que Cervantes, pasada ya aquella tumultuosa vida de los itálicos campos militares, que le desviaba y arrastraba fuera de sí, tuvo que aprender a adentrarse en su corazón, a mesurar e intuir el sentido profundo de la vida, a exaltar, en medio de aquella triste concentración, la actividad de su espíritu y de su alma. Los primeros versos que de él poseemos con fecha precisa, aparte de los anteriores ejerci-

cios escolares, fueron escritos en estos duros años de esclavitud y de destierro. ¡Y cuántos recuerdos, cuánta inspiración no acumuló para el porvenir! En casi todas sus obras futuras aparecerá alguno de aquellos hechos memorables transformado en episodio, novela, drama, comedia. La comedia *Los baños de Argel*, por ejemplo, publicada con las otras en Madrid en el año 1615, es una complicada intriga de amores vulgares entremezclados con no menos vulgares intermedios cómicos; pero aparte de todas estas vulgaridades, hay una fresca, colorida y realista pintura de la vida de los cristianos esclavos en Argel, y sobre todo hay una cálida vena de conmoción que arranca de aquellos recuerdos, un marcado sentido del orgullo nacional opuesto a los rigores de los turcos, una trémula y anhelante nostalgia de la «dulce España» lejana, y, en fin, el odio cristiano hacia aquellos moros a quienes, sin embargo, la misma España debía la flor de su civilización y de su cultura. Presentimos un alma que se ha dilatado con la experiencia del dolor, afinando el arte con la observación agudísima de la realidad.

Una misión de religiosos le rescató hacia el final del año 1580; pero algún hado irónico y cruel había ya señalado su destino. ¡Melancó-

lico destino de toda una vida atarazada por la pobreza, viéndose obligado a buscar con frecuencia la gloria arrastrado por el hambre! Asidua, astuta, implacable le atormentó la suerte, le punzó con adversidades mezquinas y le laceró con grandes desilusiones, deshaciendo toda esperanza, trocando la paz soñada en nueva batalla, siempre implacable, hasta su última vigilia.

Él observó, y así lo dijo, que al poeta pobre la mitad de las concepciones se le desvanecen a causa de los esfuerzos por ganarse el pan. «Con poco me contento, aunque deseo mucho», cantó, y nada tuvo. Nada, fuera de aquel don divino de ser, en su miseria vagabunda, señor entre aquellos poetas que—son sus palabras—absortos en las quimeras «la vida como en sueño se les pasa». La débil coraza de don Quijote no tuvo que sufrir en las peligrosas aventuras mayores golpes que los que sufrió Cervantes en la única y mediocre aventura de su existencia. Mas don Quijote herido, pensaba en Dulcinea y en los deberes de la andante caballería. Así Cervantes desdeñó el llorar, y sonrió ante los lamentos de aquellos que no supieron resistir con paciencia su propio destino. No le oiremos nunca una palabra demasiado amarga o demasiado violenta. La

desesperación le parece un pecado diabólico; después de sufrir un golpe se levantaba para proseguir su vida con el sobrio gesto de un resignado. Y conociéndole se comprenderá mejor, cómo los horizontes de su arte no le consintieron entrar en la humana charca en que las pasiones se transforman en fiebre, charca donde la máscara cómica oculta el tumulto trágico de los corazones. Pero mientras tanto, aún conservó su alma, en el lento y penoso ritmo diario, una rara belleza moral. En el *Viaje del Parnaso*, quiso trazar la imagen alegórica de una poesía que «nunca se inclina o sirve a la canalla», y mejor que en los versos esta imagen fué representándola con el vivo ejemplo de su nobleza taciturna y digna, en una prolongada batalla cotidiana más áspera que el encuentro de Lepanto. Demasiadas reverencias graciosas había visto el Renacimiento en las cortes de los príncipes; demasiadas veces un ingenio soberano se inclinaba ante el insignificante potentado que podía conceder una limosna o un puesto en la mesa. Y es grato oír una voz serena y firme que diga:

«Si algún poeta fuese favorecido de algún príncipe, ni le visite a menudo, ni le pida nada, sino déjese llevar de la corriente de su ventura; que el que tiene providencia de sustentar

las sabandijas de la tierra y los gusarapos del agua, la tendrá de alimentar a un poeta, por sabandija que sea.»

Sería inútil señalar una por una las etapas de un camino monótono y obscuro. Bastará con aludir a las principales.

Los corsarios de Berbería habían arrebatado a Cervantes, juntamente con la libertad, las cartas de don Juan de Austria y del duque de Sessa que le recomendaban al rey como buen soldado. Se encontraba, pues, a los treinta y tres años, pobrísimo, con su carrera militar truncada y toda una vida por delante. Le fué confiada en 1581 por Felipe II, una comisión política que terminó pronto y que no vino seguida de otros favores de la corte. ¿Estudiaría entonces algún tiempo en Salamanca, viviendo en aquel curioso mundo minúsculo de las universidades españolas—quizás ya de antiguo conocido para él por haber cursado en Sevilla—, un mundo donde se confundían clérigos y mujerzuelas, mala vida y derecho canónico? Eso se ha dicho, pero es más que probable que no sea cierto ni en cuanto a Sevilla ni en cuanto a Salamanca. De cualquier modo, en 1583 estaba en Madrid y de aquella estancia queda, gracias a un melancólico documento, el recuerdo de unos pocos tafeta-

nes que empeñó arrastrado por la miseria.

Pero entretanto, penetra en el oficio de la literatura. Si el rey no quiere mantenerle, le mantendrá el teatro. A partir de 1583, en los escenarios madrileños van apareciendo con éxito feliz, en corto número de años, veinte o treinta comedias suyas, que en su mayor parte se han perdido. Al año siguiente, debió nacer una hija natural a la que llamaron Isabel, aunque sería indiscreto inquirir acerca de esta fecha, pues está basada en un documento judicial de veinte años más tarde, en el que todas las mujeres de la casa de Cervantes procuraron quitarse años de encima. Pero seguramente Isabel habría nacido de ilegítimos amores, algo antes de 1584, puesto que justamente en aquel año, en el pueblecillo de Esquivias, cercano a Toledo, Cervantes se unió en legítimas nupcias con una muchacha de diecinueve años, doña Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano. Era de familia acomodada, ¡mas cuánta decorosa pobreza podía esconderse en la «comodidad» de un hidalgo provinciano! En la dote de doña Catalina figuran, entre otros pocos bienes, cuarenta y cinco gallinas con un gallo... Unos tres meses después aparecía la primera parte de *La Galatea*, compuesta algunos años antes. Pero las necesidades de la vida

apremiaban; además de la mujer, había que pensar en la madre viuda y en las dos hermanas. La «Armada Invencible», de Felipe II, se apresta a zarpar hacia el desastre y la muerte; Cervantes, que se ha trasladado a Sevilla, «reparo de pobres y refugio de abandonados», obtiene el encargo de requisar grano y otras vituallas para la flota, en tierras de Andalucía. Y así, durante largos años le veremos afanarse en un errar sin descanso litigando a diestro y siniestro con abastecedores, consumiendo todas sus horas en cuentas fatigosas que no siempre salen bien y que nunca se despachan a tiempo. Por haber osado tomar grano de propiedad eclesiástica, cae sobre él una excomuni6n. Cansado, implora del rey un puesto de corregidor o gobernador en Am6rica, y sueña con el gobierno de la provincia de Soconusco en Guatemala, con el mismo ardor con que soñará Sancho Panza en la gobernaci6n de su 6nsula. Sueña en vano. Nada hay para 6l. En setiembre de 1592 se comprometió a escribir seis comedias para un director de compa±a, con la triste condici6n de no ser pagado si cada comedia no fuese juzgada como «una de las mejores que se han representado en Espa±a». Pero algunos d6as m6s tarde, un corregidor le mand6 a la c6rcel por cierto des-

orden administrativo. Un recurso de apelación le devolvió la libertad. Y de nuevo comenzó a acaparar aceite, cebada, granos, hasta que fué suspendido en su empleo. En 1597 es encarcelado de nuevo. Encargado de recaudar por cuenta del gobierno una determinada suma en el reino de Granada, quebró primero un mercader al que le había confiado una buena parte de su dinero para que la remitiese a Madrid, y desde entonces no pudo ya ponerse al corriente en sus cuentas. Privado de todo oficio y ayuda, hubo de vivir algún tiempo en medio de un famélico silencio. Mas en este tiempo se había puesto en contacto con toda clase de hombres de la ciudad y del campo, y en su fantasía se iba dibujando nítidamente la escena varia, agitada, pintoresca de la vida española. Y sin duda aquella vida, tal como aparece en las relaciones de la época y en las páginas de Cervantes, era más apta para suscitar el humorismo de un ironista que las vehemencias de un poeta nacional. Carlos Quinto llevó tras sí las últimas glórias de España con la estela que trazaba su manto imperial; la Inquisición dominaba desde hacía un siglo en el cansado país, privado de energías, reducido a vivir como parásito de los restos de su grandeza. Toda luz ideal estaba oculta por un cielo

caliginoso. Todas las venas de riqueza parecían agotadas, y aparecían oscuros todos los caminos del porvenir. El pueblo sufría tristemente en la sombra; los pobres hidalgos ocultaban una miseria cada día más desconsoladora, bajo la máscara insolente de la pomposidad y el oropel de trapos soberbios. Perdida toda fe en los valores morales, la justicia era sueño de unos pocos, el Estado rapiña de los más; y entre los clérigos jóvenes que se arremolinaban en las escuelas o en las iglesias hacía presa con mil ramas sarmentosas, la corrupción ya difundida por todos los órdenes sociales.

El 14 de agosto de 1604 Lope de Vega escribía a un amigo: «ningún poeta hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*». Fué un juicio prematuro: la novela se ponía a la venta cinco meses después, en enero de 1605. Y a pesar del dicho maligno de Lope, el éxito fué rápido y grandioso. Antes de finalizar el primer año las ediciones se multiplicaron. La mala suerte pareció por un momento conjurada. Mas, el 27 de junio de 1605, un joven caballero navarro llamado D. Gaspar de Ezpeleta, tuvo la desgracia de caer mortalmente herido durante la noche, a pocos pasos de la casa que habitaba Cervan-

tes en Valladolid y pudo llegar hasta su puerta implorando socorro. La venganza de un marido celoso le había alcanzado. Algunos vecinos le recogieron; doña Magdalena, hermana del escritor, le sirvió de enfermera. Pero el alcalde a quien tocaba incoar el proceso, no siendo hábil para descubrir al homicida, creyó lo mejor, por hacer algo, arrestar a los amparadores y encerró a cuantos le vino en gana, con la esperanza de que el azar hiciere caer al culpable en sus manos. Cervantes volvió, pues, a la prisión con doña Isabel su hija, y doña Andrea su hermana, y doña Constanza su sobrina, y hasta con un amigo portugués que al decir de las comadres de la vecindad, estaba en excelentes relaciones con doña Isabel. Por fortuna, la comedia de la justicia fué aquella vez de feliz desenlace; y si el asesino quedó sin pena, fueron, al menos, puestos en libertad los inocentes.

De aquí en adelante la vida de Cervantes se desenvuelve en medio del recogimiento literario, circundado de la piadosa atmósfera en que viven las mujeres caseras. Su hija Isabel se casa, sucesivamente, con dos maridos. La crónica familiar registra las inscripciones de la mujer y hermanas en la Orden Tercera de San Francisco y la del poeta en la Cofradía del Santísimo Sacramento. Con dos años de dife-

rencia, en 1609 y 1611, mueren sus dos hermanas. Por un instante le sonríe la esperanza de visitar de nuevo las alegres costas italianas y de volver a asir a la vuelta de tantos años y sucesos, los hilos perdidos de sus sueños juveniles: el conde de Lemos, gran protector de poetas, zarpa hacia el virreinato de Nápoles y Cervantes quisiera seguirle. Pero no lo consigue.

Y como de ordinario, se consuela escribiendo. En 1612 presenta a la censura las *Novelas ejemplares*; mientras tanto sigue soñando con don Quijote, componiendo la segunda parte de la novela que quedará terminada a principios de 1615. Poco antes había salido a la luz pública el *Viaje del Parnaso*, y algo después aparece el volumen de sus comedias. Desde ahora, las etapas de sus últimos días se señalan por las postreras inspiraciones artísticas y por el aleteo de la muerte. Ya muy enfermo, el 2 de abril de 1616, toma, como lo hicieron las mujeres de su casa, el hábito de San Francisco. El 18 recibe la extremaunción. El 19 dedica al conde de Lemos una novela, los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

«Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo ésta: el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan...»

Cuatro días después muere.

No he pretendido tejer una biografía en estas páginas demasiado breves. En la vida de un hombre obscuro hasta casi sus últimos años, vida de trabajo sin reposo y sin gloria, he seguido simplemente las huellas del destino que pesó sobre su espíritu, dando forma a la secreta disciplina de su alma y de su arte.

Del arte, Cervantes ha disertado teóricamente con mucha frecuencia. Y con mucha frecuencia ha hecho alusión a las tristezas de su propia vida, ora envolviéndolas en una fina sonrisa humorística, ora doblando su cansada cabeza bajo el peso de aquellas. Recogiendo de acá y de allá algunas palabras suyas podremos conocerle mejor. ¿Qué es para Cervantes un poeta? Ya cante la verdad o la ficción, el poeta va con la fantasía por el convexo de las esferas, sin pensar en los terrenos intereses. Entre guerras y amores se le pasa la vida como en sueño, o como pasa el tiempo para los jugadores. Absorto en sus quimeras, no procura llegar a honroso ni a rico estado; la envidia y la ignorancia le persiguen y no consigue nunca el bien que espera. Todo esto ha dicho sin énfasis, con serena sobriedad, en el *Viaje del Parnaso*. Fué siempre señorialmente sobrio

como hombre y como artista. Llámase a sí mismo en aquel poemita «raro inventor» y enumera sus propias obras: la hermosa *Galatea*, la comedia *Confusa* que «pareció en los teatros admirable»—hoy perdida—, las otras comedias, *Don Quijote* con que dió para siempre «pasatiempo al pecho melancólico y mohino». Ha compuesto infinitos romances. Su *Filena*—también perdida—resonó por las selvas pastoriles. Pronto dará a la estampa el gran *Persiles*, la última novela «con que su nombre y obras multiplique».

En tanto, se ve solo, en pie, sin un árbol que le conceda algún arrimo. Los ligeros vientos han esparcido sus esperanzas. No ha podido jamás hallarse en la cumbre de la rueda de la Fortuna, «pues cuando subir quiere se está queda». Pero jamás puso los pies «por do camina la mentira, la fraude y el engaño, de la santa virtud total ruina.» Gusta de representarse a la Poesía como una doncella purísima y esquiva, amiga de soledad y que huye de ser tocada por manos viles. Es una ciencia universal que comprende en sí todas las otras ciencias, y enseña deleitando. Se asemeja al sol, que pasa con su luz sobre todas las cosas más inmundas sin mancharse. Viejo parangón que antes de Cervantes, habían establecido,

entre otros, San Agustín y Guido Guinizelli. En una visión celeste se le aparece la Poesía esplendorosa, en medio del coro de las artes liberales, divina en su belleza, aurora que ilumina el horizonte entre líquidas perlas y entre rosas; le sirven devotos los mares, las yerbas, las fuentes, las flores, los frutos de los árboles, el secreto valor de las piedras preciosas; le dan tributo el santo amor, la dulce paz, la guerra amarga; con ella están la filosofía divina y la moral, ella es gloria de la virtud, pena del vicio. Esta es la poesía verdadera, la grave, la discreta, la elegante, la alta, la sincera. Pero hay otra poesía falsa, ansiosa, torpe y vieja, poesía de tabanco y de taberna, que ha de despreciarse. El fin ético del arte estuvo presente en todo momento al espíritu de Cervantes, si bien, por gran ventura, no consintiese sino rara vez en vincularle su libre inspiración. En el prólogo de las *Novelas ejemplares* escribía: «si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público.» El concilio de Trento extiende aún su manto sobre la conciencia del siglo, y toda la literatura europea sigue haciendo ejercicios espirituales

para lavarse el alma y el cuerpo de las impurezas del Renacimiento. No le desagradaba la Inquisición contra los enemigos de la fe; habría atizado el fuego para quemar a los nuevos infieles, lo mismo que pedía una severa censura para reprimir la excesiva libertad del arte. Y sin embargo, su moral era una moral sin violencias, atemperada por la experiencia humana y la sonrisa, dulcificada por el contacto continuo de la realidad, y, sobre todo, hecha inofensiva por el placer que el poeta sentía al contemplar con limpios y penetrantes ojos la varia comedia del mundo.

Otro canon que teóricamente mantuvo con firmeza, fué el del arte entendido como imitación de la realidad. Aquí reside—a lo que parece—todo el secreto del arte. Cuando en el *Viaje del Parnaso* se representa un sueño lleno de inconsecuencias, duda antes de narrarlo:

Que a las cosas que tienen de imposibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquivá.

Y continúa afirmando que su «corto ingenio» «nunca a disparidad abre las puertas». En otro lugar, sostiene que las historias invertidas son tanto más agradables y de mayor precio, cuanto más se acercan a la verdad o a la

apariencia de verdad; y las historias verdaderas, tanto más placen cuanto más verdaderas son. El deleite artístico nace, ante todo, de la concordancia o sea de una armonía entre la invención y la experiencia. En todas estas ideas no hay, naturalmente, nada nuevo, es lo que se venía repitiendo desde hacía muchos años por todos los teorizantes españoles del arte. Mas él se sintió íntimamente persuadido por aquellas ideas, o por mejor decir, creyó estar persuadido, sin darse cuenta de que encerraba en la perenne aspiración romántica de su fantasía algo que no podía contentarse con la verdad y mucho menos con lo verosímil. Odió, sin duda, gran parte de los libros de caballerías; odió las comedias contemporáneas, espejo de extravagancias, ejemplos de estulticia, imágenes de lascivia, y, sin embargo, estudiando sus obras, veremos cómo la rigidez de las máximas aprendidas de los maestros se rompe ante su arte libre y desigual, emanado de las internas fuentes, demasiado profundas para que la teoría pudiera influir sobre la palabra. Entre las criaturas de su genio, Cervantes gustó sobre todas de don Quijote, aunque a los ojos de éste se alterasen y deformasen todas las «concordancias» del universo. Su novela pastoril, *La Galatea*, está fuera de toda

realidad tangible. Una comedia, *La casa de los celos*, es la más inverosímil ficción caballeresca. La última novela, los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, parece a veces el engendro de un calenturiento. Ningún artista se mostró tan distinto de sí mismo en los varios aspectos de su propia obra. Él, que tuvo como pocos otros el don de la intuición profunda, limpia, precisa, se vió perdido, con harta frecuencia, en el vacío. ¿Se debe esto a una falta de sinceridad artística, a una violencia de su propia naturaleza, al imperio de las modas literarias, o por el contrario, a una sincera, natural, imperiosa necesidad interior? ¿Y no se podrá descubrir alguna unidad esencial en los contrastes de una obra tan desemejante? La respuesta se irá formulando en las páginas subsiguientes. Por ahora nos basta saber que, a pesar de la severidad de sus dogmas éticos o estéticos, Cervantes no es un verdadero filósofo ni ante el arte ni ante la vida. Filósofo en el arte, se habría quizás anticipado cerca de tres siglos, en muchas cosas al pensamiento de Gustavo Flaubert; porque como Flaubert, tuvo el don de la expresión característica, el sentido agudísimo para lo expresivo, el desdén para las palabras vacías, el amor para la representación realísticamente objetiva. Fué un artista mucho

más espontáneo que Flaubert, menos atormentado que éste por la dificultad del estilo —aunque algún indicio nos muestra cómo también Cervantes cincelaba con detención su prosa— y más dispuesto a dejar que la fantasía volase fuera del cerco breve de la realidad; pero él nos da la medida de sí mismo, precisamente cuando su estilo llano, facilísimo en apariencia, penetra en lo vivo de las cosas, revelándonoslas plenamente con una nota esencial, con una pincelada vigorosa e insustituible. No se encuentra en él ninguna elevada interpretación del mundo, ningún sólido pensamiento político, religioso o moral: sigue la fe de sus mayores, respeta el orden establecido y las verdades reconocidas: el trono, el altar. A lo más, le agradecería que las cosas de este mundo anduvieran algo mejor, para consuelo de la gente buena. Es, en suma, un buen súbdito y un hombre de bien, pero nada más. Cuando se pone a razonar, se ve un cerebro sólido, bien constituido, lleno de buen sentido burgués y de propósitos mediocres. Su espíritu no conoce la inquietud. A veces parece arder con impetuosidad por la patria y por la fe; pero no llega a pulsar estas cuerdas con tensión heroica. Ha sufrido mucho, ha esperado en vano; de la vida conoce mejor las som-

bras que los esplendores. Y a pesar de su experiencia dolorosa, del vasto trato de los hombres, no ha sacado aquella acre amargura de la venganza de los vencidos, que expande acentos de ira o gritos de espasmo sofocados por la ironía fingida. En él no hay nada trágico. Su humorismo sonríe pero sin perversidad. Sus ojos permanecen casi siempre serenos tanto ante el bien como ante el mal. Es, en verdad, un puro artista que posee instintivamente el sentido profundo de la vida; un artista al que le ofrece la vida un animado espectáculo que admirar antes que una colección de actos y sentimientos que juzgar. Sus preocupaciones, sus melancolías y aun sus iras —aun cuando no se trate de religión—, son siempre movimientos superficiales de la conciencia al lado del amor consciente e indulgente con que envuelve el espectáculo del mundo; y entre todas las actitudes, la más constante, la más íntima y compleja, es siempre la sonrisa; una sonrisa discreta, que lo comprende todo, una sonrisa que sabe y perdona, que da un sentido profundo aun a los aspectos cómicos de las cosas. No puede decirse que sea un optimista, porque se inclina demasiado a descubrir las pequeñas debilidades humanas, pero su misma ironía parece guiada por un amor

fraternal. Así en *Don Quijote*, en algunas novelas, en ciertas representaciones teatrales ha podido evocarnos prodigiosamente toda España, y pintar al vivo el hombre de todos los tiempos y países; porque su serenidad sabía ver con nitidez los aspectos característicos de las almas y penetrar en ellas hasta descubrir lo que encierran de eterno y universalmente humano bajo las efímeras apariencias. Mas en esta creación fantástica, iluminada por la luz de su genio, coloreada por el reflejo de su alma, se le impusieron ciertos límites que no conocieron otros más amplios reveladores de la humanidad, como Shakespeare o Balzac. El trágico que no aparecía en él, no supo verlo en los demás. Cada vez que se encuentra ante una llamarada de sentimiento o de pasión más intensa que la de la vida diaria, su fantasía comienza a manotear en el vacío; y en lugar de crear vida, lanza palabras, palabras, palabras. Del mismo modo, cuando los ojos o el corazón están cansados de la realidad, acaece que un aletazo de la imaginación transporta al poeta al mundo de los sueños ficticios, olvidando sus principios de que todo en el arte ha de ser verdadero y verosímil. Pero aun en este vuelo, que parece responder a una nostalgia secreta, la fantasía no está sujeta a

una intuición precisa, y el arte languidece y se diluye como en blanquecina penumbra donde se confunden las imágenes de las cosas, hasta que descende un rayo inesperado a reavivarlas. Y no puede decirse, como alguien ha dicho, que nuestro autor haya errado a través de la falsedad arcádica o sentimental, o de las historias de aventuras, llegando por fin a descubrir su verdadera tendencia realista y a detenerse para siempre, puesto que con *Galatea* soñó toda la vida, y las embrolladas peripecias de la última novela vienen después del *Quijote*, como las novelas arrancadas, en parte, de lo íntimo del corazón humano, alternan con los *pastiches* convencionales del sentimiento. No siguió en el arte un determinado camino, cara a una meta única, sino que en la labor de cerca de veinticinco años expresa, con desigualdades, todo el vario mundo, que ya se fija en páginas perfectas, ya se pierde en el vacío y en lo vago. Su unidad está en el contraste.

Fuera de *Don Quijote*, sus obras son todavía en Italia casi del todo desconocidas, lo que por necesidad hace que sea manco y arbitrario el juicio común sobre la obra máxima. Cervantes ha escrito novelas que a doscientos años de distancia eran para Goethe un tesoro. En el teatro español fué, antes de Lope de

P A O L O S A V J - L Ó P E Z

Vega, un autor dramático convencido, con razón o sin ella, de haber dicho al público de su país una palabra nueva. ¿Quién no conoce a Don Quijote y a Sancho Panza? Pero poquísimos eruditos de oficio han visto a Galatea sonreír a los pastores, o a Persiles, el héroe del amor puro, afrontar trabajo tras trabajo por la dulce conquista de su amiga. Todas las obras son en su integridad como una floresta, donde las muertas ramas y las hojas secas se entremezclan aquí y allá confusamente con la exuberancia de la nueva vida vegetal; y un sólo espíritu aletea sobre aquella muerte y esta vida. Entremos, pues, en la floresta para escuchar sus voces e intentar recoger en nosotros la imagen pura.

CERVANTES ÁRCADE

UNOS doce años después de que Jacobo Sannazaro reposase en su tumba de Mergelina, bajo el hermoso dístico del Bembo, los prados, los valles, las riberas de España, fueron eco de plañideras zamponas. Aún no se había acallado el estrépito y tumulto de las guerras imperiales de Carlos Quinto, y ya la vieja y austera Castilla se vió de improviso poblada de pastores amorosos y de lánguidas pastorcillas. La *Arcadia*, recordada antes en alguna égloga de Garcilaso de la Vega, hizo su entrada triunfal, en este su nuevo dominio, en 1542, cuando Jorge de Montemayor compuso a imitación suya la *Diana enamorada*, en la que los pastores de Sannazaro se mezclan a los encantamientos y estocadas de los poemas caballerescos. La *Diana*, a su vez, traspasó los Pirineos para irse a ofrecer con el nombre de *Astrée* al paciente amor de Celadón en la famosa novela de Honoré d'Urfé; novela que después de haber conmovido tanto corazón francés—el de Madame de Sévigné

entre otros—hará soñar a Juan Jacobo Rousseau en una devota peregrinación a la tierra del Forez que vió resplandecer la belleza de Astrea. Entretanto la *Arcadia* aparece en París traducida al francés a fines de 1544; Joaquín Du Bellay exalta, al imitarla, «la musette du pasteur napolitain» y las *Bergeries* de Ronsard parecen anticiparse en dos siglos a los alegres juegos del Trianón de María Antonieta. ¿Qué más? Lo pastoral triunfa allénde los mares, en Inglaterra, y Guillermo Shakespeare mece a ratos en breve sueño arcádico su alma oceánica. Toda la poesía occidental parece agruparse bajo la delicada sombra de Jacobo Sanzaro, formando un coro de sistros pastoriles.

Un aficionado a las paradojas literarias puede sostener que de la *Arcadia* deriva la novela moderna. Si la *Arcadia* inspira la *Diana* de Montemayor y de esta deriva la *Astrée*, de la *Astree*, a través de Prevost, Marivaux, Lesage, se llega a la novela inglesa de Richardson y de Fielding, que no es ni más ni menos que la novela moderna. Y a lo lejos, al fondo, se destaca gigantesca la sombra de Juan Boccaccio, que se eslabona en esta cadena de obras narrativas, no con la poderosa realidad humana del *Decamerón*, sino con las pastoriles visiones alegóricas del *Ameto*, el más cercano y

directo progenitor de la Arcadia napolitana. ¡Cuánta sinceridad artística habría brotado del mosaico de esparcidos fragmentos antiguos, que Jacobo Sannazaro, retirado a los veinte años al campo por penas amorosas, compuso, si en vez de sacar de los líricos latinos los tonos pasionales y de los *Idilios* de Teócrito y Virgilio los de la naturaleza, hubiese interrogado directamente a su corazón, a los solemnes montes y a la dulce campiña del valle picentino! Pero en la literatura, como en la vida, un árbol genealógico que atestigüe la antigua nobleza de la estirpe, no impide que sus sarmientos crezcan libremente a su modo, ni que la esencia íntima engendre nuevas formas bajo el impulso de otras fuerzas vivas, así como cada nuevo brote antes procede de sí mismo, que del tronco en que germina. Por ello, estas heráldicas delectaciones llevadas al terreno de la poesía, sirven de bien poco para penetrar en la secreta fascinación y fuerza que una obra de arte oculta en su interior, como se oculta en una transparente lámpara la llama vivificadora.

Quien guste de plantearse inútiles problemas, podría preguntarse cómo una fantasmagoría tan artificiosa, irreal y amanerada cual esta de la *Arcadia*, pudo difundir su imperio

con tan rápida gloria en un siglo de grandes aventuras y ferviente vida como lo fué el xvi, y mantener este soñador imperio precisamente cuando el Renacimiento revelaba a los hombres la vida en su desnudo fulgor. ¿Cómo, después de que desde el Petrarca, las conciencias alcanzaron a descubrir el mundo viviente; después de que dos siglos de arte y de pensamiento nuevos habían acercado a la humanidad a los manantiales terrenos de su ser; cómo pudo difundirse aquel sueño idílico de un Watteau humanista, cultivado artificiosamente en las bibliotecas y salones, en medio del tumulto de su siglo? ¿Podremos quizás creer que en el crepúsculo de aquella gran generación que desaparecía dejando medio exhausto al mundo, pudiese agradecer a los entendimientos cansados, el refugiarse en un reino fantástico del olvido? Mas la tradición de la poesía pastoril no se había extinguido en los siglos anteriores al Renacimiento. Las églogas humanísticas según los modelos de Virgilio, revivieron con el Dante y antes y después del Dante; las pastorelas de una más antigua Arcadia, nacidas como flores silvestres al margen del camino, sonreían a los errátiles poetas en la lírica provenzal, francesa, germánica de la edad media—en la que, acaso, sólo Neidhart

von Reuenthal vislumbró la verdad en sus escenas campestres—, y los pastores ideales y las ninfas entremezclaban el canto en el drama. En Italia la *Caccia* de Franco Sacchetti, o la *Nencia* del Magnífico, o la *Beca* de Pulci y no pocos ensayos latinos de Poliziano y de otros vinieron a revelar cómo también la edad del Humanismo sabía abrir sus ojos ante la rústica realidad del pueblo y de los campos. Pero el artificio elegante pudo más que aquella realidad.

Justamente cuando España anima toda su vida con un ritmo febril de intensidad y de potencia, Juan del Encina hacía representar sus frágiles autos pastoriles. Era alrededor del año 1492, año en que España gozó alegremente de los despojos del Nuevo Mundo, y arrojó a los moros, después de siglos de lucha, de su último baluarte, Granada, amparándose a seguida bajo la Inquisición, recientemente instituida. La Arcadia estaba preparada por una antigua tradición puramente literaria: un tranquilo riachuelo se deslizaba entre los bosquetes idílicos, sin que se reflejase en el terso cristal de sus aguas ni el color del cielo, ni las nubes vaporosas, ni las vivientes orillas. Aquellos que quieren encontrar siempre en la literatura signos reveladores de las condiciones históri-

cas o sociales, piensen en el descubrimiento de América, en las guerras de Carlos V, en los movimientos espirituales del Renacimiento, y lean después la *Arcadia* de Sannazaro, o la *Diana* de Montemayor, o la *Galatea* de Cervantes.

De la *Diana* no le gustaba a Cervantes más que la prosa, y ésta a medias. Le desagradaban los versos y los episodios demasiado fantásticos de la maga Felicia con sus encantamientos. Tampoco le debía gustar aquella fusión del *Amadis* con la *Arcadia*, ni aquellas selvas en donde las ninfas hállanse coronadas con perlas orientales en lugar de flores, y llevan águilas de oro sobre la frente; damas guerreras, amigas abandonadas de los caballeros de la corte, como Felismena que más parece una Bradamante pastoril; caballeros duelistas, hombres salvajes que acechaban a las púberas ninfas; serenatas con harpas y violas bajo los balcones, y pastorcillas enamoradas de estudiantes salmantinos. Lloran a mares los amantes ¡todos son amantes! Es una desesperación puesta de moda, llevada a la novela pastoril por la poesía lírica, en la que el dolor amoroso del Petrarca mezclaba sus lágri-

mas con aquellas aún más desconsoladas de la poesía cantable emigrada ya en los siglos xiv y xv de Francia a España. De cuando en cuando, algunas epístolas galantes, que los pastores se sacan del pecho y leen en alta voz ante los grandes árboles inocentes; así continúan aquella barroca orfebrería del sentimiento diluido en cartas elegantes, que tanto gustaba a Boccaccio y a sus modelos, pero que llegará a su decadencia fastidiosa en las prolijas imitaciones francesas de las *Lettres portugaises*. Timidamente se congrega la grey atraída por esta aristocrática armonía de graciosas musiquillas y profundos suspiros. Entre las novelas pastoriles, la *Diana* es un modelo: tiene todos los defectos de aquellas y además los de la novela de aventuras.

La primera edición de *La Galatea* vió la luz en marzo de 1585 en la ciudad nativa de su autor, Alcalá de Henares; pero ya en febrero de 1584 había sido concedida la aprobación y la novela estaba compuesta algo antes, «apenas salido de los límites de la juventud», como dice el autor ofreciendo al público «las primicias de su corto ingenio».

Es aventurado precisar qué límites sean estos. En el prólogo, el poeta desapruéba igualmente a quien se apresura a publicar sus obras,

como al que las guarda durante largo tiempo. Un soneto de Gálvez de Montalvo alabando *La Galatea*, es poco posterior a la liberación de Cervantes del yugo sarraceno; por tanto, puede pensarse que la composición de la obra tuvo lugar inmediatamente después de la repatriación, es decir, después de 1580. Si, por el contrario, *La Galatea* hubiese sido escrita en Argel, al menos en gran parte, en los agitados ocios de la esclavitud, o como otros quieren, durante el servicio militar en Italia, creo que el autor no hubiera dejado de indicarlo.

Las abundantes poesías intercaladas en la prosa se pueden dividir en dos grupos: aquellas de tonos pastoriles habrán sido compuestas juntamente con la prosa, cuando eran oportunas; pero las numerosas poesías restantes lírico-amorosas o de inspiración platónica, exentas de toda nota pastoril y de referencias determinadas a la trama novelesca, podrían haber precedido a la composición de *La Galatea* y pertenecer al tiempo en que Cervantes cultivaba las musas en la esclavitud, si es que no eran de los años de su estancia en Italia. Esta última hipótesis encuentra apoyo en los muchísimos vestigios de poesía italiana que en aquellos versos existen, así como también en la fama poética de Cervantes anterior a su

cautiverio, fama testificada en el soneto apolo-
gético de Luis Gálvez de Montalvo.

¿Qué es *La Galatea*?

Los amores de Elicio por la ninfa que da nombre a la obra son—o debían ser—el hilo que nos guiase por el arcádico laberinto; pero a su alrededor se agrupan intrincadísimos episodios o novelas dentro de la novela, múltiples historias que se entrelazan o interrumpen sin conseguir animar con claroscuros el fondo monótono del cuadro.

Vaga gimiendo por entre bosques y riberas Elicio, el pastor enamorado, mientras Teolinda es arrebatada por su mal a las dulces invitaciones de Artidoro, porque su hermana Leonarda, a ella semejante, como se asemejan los hermanos o hermanas descendientes de los Menaechmos plautinos, ha rechazado a Artidoro que le hablaba de amor, creyéndola Teolinda. Y Leonarda a su vez ama a Galercio, que se asemeja extraordinariamente a su hermano Artidoro; y el crudo Galercio se desespera por Gelasia, destinada a conmover el desamorado corazón de Lenio, y Rosaura derrama abundante llanto de sus ojos bellos por... ¿por quién? No recuerdo, y no importa. Varían los nombres, pero no las almas, y la historia es siempre igual: un gemido, un sueño, un suspiro,

una canción. Esta cadena de amores inextinguibles era corriente en las novelas pastoriles.

¿Dónde está aquélla férvida potencia observadora que a manos llenas fecundará espíritus y formas innumerables de la vida real en *Don Quijote* o en las otras novelas? ¿Dónde está aquella fantasía que creará con impetuoso vigor tantas almas y tipos humanos?

Todo aquí se decolora y pierde ante esta falsa luz arcádica; ya ni la naturaleza viva logra que su voz se oiga entre las de las pastoras fugitivas y los pastores, que gimen en toda clase de metros. He ahí aún al triste Orompo y al celoso Orfenio, al «ausente» Crisio y al desamado Marsilio, «todos enamorados, aunque de diversas pasiones oprimidos»; pues Orompo llora la prematura muerte de Listea, muerde en Orfenio el virus de la sospecha por la pérfida Leandra, se tortura Crisio ante el alejamiento de Claraura, se desespera Marsilio despreciado por Belisa. Estas son las ocupaciones de los personajes. Elicio ama como un cardenal Bembo y Galatea habla lo mismo que una *précieuse*.

Ampuloso y empalagoso como genuino del siglo xvii, fluye el estilo, en el que pueden recogerse flores como esta: «¿Qué miras, pastor, si a Galatea no miras? Pero ¿cómo podrás mi-

rar el sol de sus cabellos, el cielo de su frente, las estrellas de sus ojos, la nieve de su rostro, la grana de sus mejillas, el color de sus labios, el marfil de sus dientes, el cristal de su cuello, el mármol de su pecho?» También Sancho Panza a fuerza de oír las suspiradoras alabanzas que su señor dirigía a Dulcinea del Toboso, aprenderá un día este florido lenguaje. Y así el poeta se revolverá irónicamente contra su mismo pecado. ¿Y aquél amante que se lamenta diciendo: «afilé con mi industria el cuchillo que había de degollar mis esperanzas»? Es una elegancia algo exagerada aun para estos sabios pastores, que se dedican a discutir sutilmente con damas y caballeros la primacía de la vida campestre o ciudadana como podía hacerlo una reunión de académicos congregados en los huertos del renacimiento. Y si por una vez el pastor Erastro, también enamorado de Gala-tea, canta su amor incendiario ofreciéndola rústicamente su alma, su grey y los dos mastines; si el pastor Arsindo entona en unas bodas una tirada de versos rústicos, augurando a los esposos que uno de sus hijos llegará a cura, no dejan de ser raras bocanadas de aire campestre que penetran en la pesada atmósfera de un salón.

¿Era Galatea una ninfa creada por la fantasía o una mujer con corazón? Quieren algunos que por boca de Elicio, Cervantes expresase ocultamente sus ardorosos deseos por aquella Catalina de Salazar que desposó a fines de 1584, y que había de ser en su vida la consorte fiel de su suerte adversa. El triunfo de Elicio, que se entrevé en las últimas páginas de la obra inconclusa, significaría el triunfo nupcial del poeta. Así sea, si esto satisface a la crítica sentimental. Pero Don Quijote no lo debió creer así, cuando un día dijo: «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas y otras tales de que los libros... están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos.» Esta reivindicación de la fantasía pura vale también para los que quieren ver disfrazados de pastores en *La Galatea* a muchos de los poetas españoles contemporáneos. Tirsi, debiera ser Francisco de Figueroa, «el Divino», que estudió largo tiempo en Italia, autor de buenas poesías, y si no divino, es a menudo poeta pastoril de delicado sentido elegíaco y de fina técnica versificadora. En *Lau*so reconocen a Luis Barahona de Soto, «uno

de los famosos poetas del mundo, no sólo de España», lírico aceptable y mediocre continuador del Ariosto en *Las lágrimas de Angélica*. Meliso, sería Diego Hurtado de Mendoza, que también pasó en Italia gran parte de su gloriosa vida, humanista que en Venecia se hace patrono de la imprenta de Aldo, y que escudriña el monasterio del monte Athos en busca de códices griegos; poeta que unió a la imitación clásica la del petrarquismo, consagrando así en España la hegemonía intelectual de Italia con la autoridad de su ingenio y de su nombre. He aquí aún en Artidoro al capitán Rey de Artieda, dos veces héroe, héroe en Flandes, por atravesar en pleno invierno un río, sosteniendo entre sus dientes la espada, y héroe en España por hacer frente con sus pobres comedias a los nuevos procedimientos de Lope de Vega que le envolvió en la ola impetuosa de su triunfo. Siralvo, en fin, recordaría en la cadencia del nombre el de Luis Gálvez de Montalvo, que en su *Pastor de Filida*, una de las obras maestras del artificio pastoril, introdujo quizás a Cervantes bajo el nombre de Tirso.

¿Existiría acaso el propósito de estos disfraces? Un gran número de poetas se nombran al final de *La Galatea*, cuando la musa Calíope

coronada de laurel se convierte fácilmente en ninfa pastoril, para hacer en octavas reales una apologética reseña de cien poetas contemporáneos. Cervantes sigue en esto el ejemplo de un predecesor suyo en pastorelerías, Gaspar Gil Polo, como después gustará de volver a hacer crítica en versos, imitando en su *Viaje del Parnaso*, al perusino César Caporali, que antes había realizado el mismo viaje y no de manera infeliz. ¿Crítica en versos? En estas alabanzas tributadas a manos llenas, más que crítica, se encontrarán frases corteses dirigidas por el poeta incipiente a sus hermanos de arte ya famosos; y el canto de Calíope mereció apagarse como se apagaron con el tiempo casi todos estos fuegos fatuos de gloria que lucieron en sus rimas.

Para justificar el haber mezclado argumentos filosóficos con los discursos amorosos de los pastores, Cervantes advierte que muchos de éstos sólo son pastores en cuanto al vestido, y ésta podría ser un arma admirable para los *detectives* de la historia que a toda costa quieren descubrir algo. De todos modos, la cuestión es ociosa. Si la intención existía, no se ha expresado artísticamente. Para nosotros, los amantes y las ninfas son apariencias sin determinación histórica, sin color real, som-

bras privadas de toda individualidad que se agitan en una esfera de sentimientos a todos comunes, y se evaporan en un sueño vago y monótono.

La Galatea oscila infelizmente entre el sentimentalismo bucólico y el misticismo transcendental de los platónicos. Porque también estos pastores son filósofos. Abramos el libro cuarto. En torno a una fuente, bajo umbrosos árboles y a la hora del mediodía, hállanse pastorcillas y pastores; con ellos y en arcádica fraternidad, damas y caballeros. Como de ordinario el «desamorado» Lenio encuentra el modo de calumniar el amor; respóndele Tirsi, y entre los dos se sostiene, con orden perfecto, la acusación y defensa del dios.

—El amor—comienza Lenio—es un deseo de belleza. Cual fuere la belleza, tal será el amor. Y porque la belleza es de dos maneras, corpórea e incorpórea, el amor que la belleza corporal amare no puede ser bueno. La segunda tiene dos partes, las ciencias y las virtudes, dignas de igual amor, pues ésta es la belleza que se considera con los ojos limpios y claros del entendimiento, mientras que la belleza corpórea se mira con los ojos turbios y ciegos del sentido. ¿Qué tormentos pueden compararse a los de un amante, aunque vea colmadas sus

esperanzas? Su felicidad estaría en gozar la belleza que desea; mas pronto se ve que no puede poseerla plena y enteramente, porque no está en la mano del hombre la posesión y el goce absoluto de lo que está fuera de él. Así donde hay amor, hay dolor.

Parece que escuchamos a Perottino, «que el alma siempre tenía en tristes pensamientos», imprecando al amor en medio de las jovencitas y de los gentiles-hombres reunidos en el umbroso jardín de Asolo. No sé si alguien ha recordado esta escena del Cardenal Bembo; pero ciertamente la tuvo presente Cervantes al componer la suya. A Lenio, entretanto, responde Tirsi... ¿Pero, necesitaremos repetir sus palabras? Quienquiera que haya hojeado una *Erótica* del siglo xvi, oirá aquí su eco—: Siempre es bueno el amor, y de buen principio nace; el amor es templanza, porque la castidad de la amada temple el deseo del amante; el amor es fortaleza, porque el enamorado resiste a toda adversidad; el amor es justicia, el amor es sabiduría—. Aquí se detiene el neoplatonismo de Tirsi, que considera el amor en la esfera de las virtudes terrenas, sin hablar de él como de una escala que conduzca al conocimiento del universo y a la revelación divina según la doctrina de Ficino, en la que venían a fundirse

las corrientes platónicas con los arroyuelos teológicos derivados de las fuentes de Agustín y del Areopagita. Esta elevación tiene, a veces, el Canto siguiente, en el que el amor es la raíz de donde nace

la venturosa planta
que al cielo nos levanta.

Un centón de platónicas ideas es la canción de Elicio, *Amor que es virtud entera*. También Silerio hablará de la soberana perfección de una mujer

que al cielo nos encamina,

y Lauso cantará los ojos de la amada, serena luz que le eleva hasta Dios.

Es un lejano eco de los convites platónicos en los huertos florentinos; es el mundo lírico de Miguel Ángel y de Lorenzo el Magnífico. Es el amor descrito con alado ímpetu por boca del Cardenal Bembo en los elegantes diálogos del *Cortegiano*. El alma, que se inflama ante la armoniosa belleza de la mujer, despierta pronto a la razón y hace de ella un arma, cerrando el paso a los apetitos sensuales, para entrar con la sola luz del intelecto en el divino campo del amor. Sea aquella belleza, simple y puro rayo celeste, un escalón para llegar a otro amor más

sublime: a la inmensa belleza que se esparce sobre la naturaleza humana, al intelecto universal, a la naturaleza angélica, a Dios. Por tales caminos, transformada en ángel, el alma comprende lo ininteligible, contempla sin nebulosidades y sin velos el mar de la purísima belleza divina, y goza de una embriaguez que supera a lo sensual, como el cielo supera a la tierra.

Cervantes recuerda en el prólogo de *Don Quijote* a su principal maestro en materia amorosa: León Hebreo. Llámese, si se quiere, español a este Judas Abarbanel, nacido efectivamente en España, pero nutrido por la ciencia árabe y hebrea, y famoso entre los cristianos con el nombre de León Hebreo; pero nadie se olvide de que, desterrado de España en 1492, pasó a ejercer su arte médica a Italia, que en Italia vivió y murió, que en italiano se publicaron, en Roma en 1535, sus póstumos *Dialoghi d' Amore*, más de sesenta años después de que apareciera el comentario de Marsilio Ficino al *Convito*. Si los *Dialoghi* fueron —como algunos quieren— acabados en 1502, serían coetáneos de los *Asolani* del Bembo, de donde Cervantes desprendió un madrigal, para engastarlo en *Don Quijote*. También conocería, sin duda, el *Cortegiano* de Baltasar de Castiglione, en que asimismo se discute neoplatóni-

camente sobre el amor; y acaso no le era desconocido el *Libro della natura d'amore*, en el que Mario Equicola, recogiendo las doctrinas eróticas de los filósofos y poetas, hizo entrar también las de los versificadores españoles. Cervantes no fué más que una voz en el coro, y no cabe duda de que su Platón lo leyó en las páginas de los italianos.

Singularísima Arcadia ideológica sería esta *Galatea*, si descendiese a todas las mentes pastoriles un luminoso rayo místico. Pero no desciende, sino con rápido culebreo y no penetra en la esencia de la poesía. En otras páginas la alada inspiración platónica, unida a un divino fervor de raptó cristiano, revelará abismos espirituales refulgentes de luz o inexplorados misterios tenebrosos, éxtasis supremos, esplendentes ascensiones del alma al amor infinito y a la divina llama universal del ser, mas no será en las páginas de *La Galatea*, sino en la prosa sublime de los místicos españoles.

Es, pues, en conjunto, una mediana manifestación pastoril, en la que apenas ha de alabarse sino un cierto calor escenográfico en los episodios acumulados con viveza e intercalados con arte. En las poesías será muy difícil

poder hallar un rasgo personal. La lírica amorosa nació en la península, repitiendo, sin renovación alguna, las fórmulas de la *cortesía* provenzal; detrás vinieron los rondeles, las baladas, los *virelays* de la poesía musical francesa a entrelazarse con los sonetos y canciones petrarquescas, produciendo pálidos flores poéticos. El influjo italiano, sobre todo, por ser más largo y profundo, disecó las venas originales ocultas de antiguo en el suelo español. La poesía de aquellas generaciones es, corrientemente, como una estéril marisma, donde el opaco aire empaña todo color y sofoca cualquier esfuerzo vital. Y es raro que una ave de más robustas alas se aventure a levantar su vuelo sobre los juncas, rasgando la calígene con su grito.

El poeta amó siempre, hasta sus últimos años, con un amor profundo a esta *Galatea*, ninfa ideal de su juventud. La colocó en la biblioteca de don Quijote, hospital de caballeros errantes, de pastores y de todos aquellos sueños que la quimera llevó sobre sus alas. Allí está Bernaldo del Carpio, vencedor de Roldán en Roncesvalles, y Amadís, y Reinaldo, y cuantos héroes del sueño caballeresco tienen una mano amiga a los Dafnis y Tirsis y Silvanos, héroes más pacíficos del sueño pas-

toril; Angélica que huye a grupas de su corcel, en las octavas del «cristiano poeta» Ludovico Ariosto, dirige una sonrisa a Cloe, coronada de flores, en los quejumbrosos cánticos pastoriles.

Muchas veces Cervantes anunció que quería componer la segunda parte de aquella novela suya. La última vez, sobre el lecho de muerte, al escribir al conde de Lemos que deseaba terminar *La Galatea*, si un milagro le conservaba la vida.

Es necesario fijarse en esta persistencia. ¿No fué, pues, *La Galatea* un breve juego de los primeros años? ¿Por qué quiso seguir la moda pastoril este escritor que supo mil veces reflejar con lúcida visión, la vida de su tiempo y el alma de sus contemporáneos? ¿Y cómo se explica psicológicamente la diferencia que existe entre *La Galatea* y *Don Quijote*, y muchas de las *Novelas ejemplares* y los entremeses dramáticos? Son obras, no sólo diversas en la invención, en la forma, en el concepto animador y en el fin que persiguen, sino que su diversidad, al menos aparentemente, es más íntima y profunda, debida a una verdadera antinomia en el modo de sentir el arte y la vida. Los pastorcillos que aquí aparecen como un romántico ideal de la fantasía, en otro lugar moverán

a risa; aquel ligero juego madrigalesco de los Dafnis y de las Cloes entre las sonrientes frondas amigas, hará reír en el *Coloquio de los perros* al filósofo Berganza. Y la naturaleza, que en *La Galatea* no es más que un parque artificial para solaz de corazones delicados, se revelará desnuda y poderosa en *Don Quijote*, como también resuenan las mil cuerdas de las pasiones reales de la natura humana, y los amores, y las culpas, y los apetitos, y los espejismos, y las vicisitudes, y las miserias de los hombres en las novelas y en las representaciones teatrales. Es éste un problema que comprende la obra íntegra del poeta. Resolverlo sería dar un paso gigantesco hacia la inteligencia de su alma secreta. No se juzgue, pues, inútil el alargarse algo para poder considerar a Cervantes como árcade fuera de *La Galatea*, siguiendo las visiones pastoriles que su fantasía fué soñando a intervalos hasta el fin de su vida.

El sabio perro Berganza, que por una noche disfruta del don de la palabra y narra sus aventuras en las finísimas páginas del *Coloquio de los perros*, después de muchos accidentes habidos en su trabajosa existencia vino a parar a manos de algunos pastores que le

hicieron guardián de su grey. Y reflexionando sobre las cosas de este mundo en los silencios umbrosos de la siesta, Berganza se da cuenta de que los pastores de los libros, entretenidos en recoger dulces flores poéticas y frutos amorosos, eran muy distintos de estos pastores de carne y hueso. Si sus amos cantaban, eran canciones de otro jaez, que acompañaban con los cayados y con tejuelas puestas entre los dedos y voces que más parecían gritos o gruñidos; y las pastoras no se llamaban Amarillis ni Fílicas, Galateas ni Dianas. Por lo que —concluye Berganza— «vine a entender lo que pienso que deben de creer todos, que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna, que a serlo, entre mis pastores hubiera encontrado alguna reliquia de aquella felicísima vida y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro».

En casi todas las obras teatrales en que Cervantes nos presentó la vida de las selvas, este sentido realista se enlaza con la ficción poética;

y era que su espíritu oscilaba perennemente entre el sueño fantástico y la observación exacta de la realidad. En la comedia *La casa de los celos*, Lauso y Corinto suspiran arcádicamente por Clori; pero ésta prefiere entregarse a un rico bonachón e insinúanse en la égloga rústicos motivos de farsa popular. Un capítulo de la novela *Persiles y Sigismunda* comienza empalagosamente con el enfático recuerdo de Garcilaso de la Vega y con un himno al Tajo—el sagrado río de la pastorería española—, y aparecen en escena grupos idílicos de muchachas danzando. ¿Es un sueño poético? ¿Es el principio de una pastoral suspirante? No. Es sólo la iniciación de una placentera y realista aventura de amores campesinos.

También el Caballero de la Triste Figura—como el perro Berganza—vino a pasar una noche entre pastores. Sentado ante la campestre mesa hospitalaria, mientras Sancho Panza, ebrio, se las entienda con un zaque de vino, oye una canción bellamente ingenua y crudamente rústica, que recuerda las invocaciones amorosas puestas en boca de Valera, colono de Lorenzo el Magnífico. Pero pronto se evapora este agradable perfume agreste con el cuento de la infeliz pasión de Grisóstomo por la cruel Marcela. Grisóstomo es un estudiante

de Salamanca vestido de pastor, tal como se encuentran en la *Diana* de Montemayor, y Marcela es una especie de Angélica pastoril antes de haber bebido en la fuente del amor; una ninfa rebelde que diserta desde lo alto de una peña sobre los derechos femeninos a la libertad del corazón, en presencia del cadáver de su adorador.

Así se confunden también en otros episodios del *Quijote* el realismo y la fantasía. No se oye un acorde de las zampoñas sin que se insinúe un irónico trino de violín que rompe el pastoril encanto. Parece como si una fascinación empujase al artista hacia visiones irreales, y como si otra fuerza simultánea le detuviese. ¡Con cuánta gracia describe—para dar todavía una muestra más de aquel contraste—el juego de la alegre comitiva que evocaba sueños arcádicos en el cuadro armonioso de los campos! Salidos al camino de Zaragoza, Don Quijote y Sancho van poco a poco al paso de Rocinante, cuando se les aparecen, a la entrada de un prado, dos elegantes muchachas que por el aspecto semejaban ser pastoras, y que, juntamente con muchos parientes y amigos, determinaron de venir a renovar, para su diversión, una «pastoril Arcadia», recitando sobre la hierba las églogas de Garcilaso y de

Camoens. ¡Peligrosa evocación para la errante fantasía de Don Quijote! ¿No era la locura pastoril hermana de la locura caballeresca? De la última no se curó sino con la muerte, y de la otra también hubo de sufrir. Volvía algún tiempo después, abatido y vencido de su último viaje y de la última aventura, cuando al rever el prado donde se le aparecieron un día las falsas pastoras, volviéndose al escudero le propone hacerse también ellos pastores: «Andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes... Daránnos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los extendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la oscuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes sino en los venideros siglos».

¡Curiosas contradicciones del espíritu! El poeta que comenzó su carrera con una novela pastoril, y que ahora y siempre conserva el recuerdo de aquel soñado Eliso, parece aquí

volver contra sí mismo el arma punzante de la ironía. Y aún lo hará en la comedia *La casa de los celos*, donde se termina una serie de idílicas escenas con el burlesco contraste entre un Reinaldo enamorado como don Quijote, y un pastor de un gran sentido común que se asemeja a Sancho Panza. Quien tanto se burla de estas pastoradas, debía sentirse muy lejos de buscarlas con amor. Y, sin embargo, sabemos—repito—que la Galatea agradaba a Cervantes ya en los límites de su vida. Es, pues, necesario admitir que este hombre, que poseyó también una intuición maravillosa de la realidad, tuvo oculta una constante aspiración romántica hacia los reinos de la pura fantasía. El espíritu apto para recoger toda forma de realidad exterior y expresarla con su prosa tersa, neta, lapidaria, se dejó arrastrar, a veces, hacia las vagas ficciones y sintió la ansiosa necesidad de crearse una engañosa realidad interior más sonriente, más serena, más amable que la otra amarga realidad del mundo. De joven le embargaron los canoros idilios; de viejo gustó de los viajes por tierras misteriosas y del encanto de las aventuras imposibles. En el esplendor de su potencia creadora representó inconscientemente con su Don Quijote preparado para toda batalla, la gran epo-

P A O L O S A V J - L Ó P E Z

peya de la vida interior frente a la aparente realidad que satisface al vulgo.

Y este contraste se daba en él mismo. En él que, como se ha visto, ora cantaba los insípidos amores y la vaga idealidad de la Arcadia, ora se reía de ellas con toda la gracia irónica de su sonrisa, en él que intentaba combatir los libros de caballería y escribía un drama caballeresco; que amaba la verdad en la vida y en el arte y consagraba después las últimas fuerzas de su vida y de su arte a la más inverosímil, fantástica y desarreglada novela de aventuras.

La misma sonrisa, irónica sin amargura, profunda sin gravedad, que quiso herir de muerte a los caballeros, hirió también a los pastores. Y Miguel de Cervantes fué también a ratos, en lo más íntimo, un caballero andante y un pastor de Arcadia.

DON QUIJOTE

I

DESDE hace más de trescientos años vive don Quijote. Erguido sobre la silla de Rocinante, escuálido e inmortal, mira ante sí con ojos profundos, absorto en sus sueños, campeón vencido de la invencible quimera. Mira y no ve más que a sí mismo, y no encuentra en todos los aspectos del mundo, más que la reverberación ardiente de su vida interior, el fúlgido resplandor de la llama en que arde su espíritu.

Y los hombres, a su vez, desde hace más de trescientos años, contemplan a don Quijote. Pero don Quijote puede todavía enseñar mucho a quien quiera seguirlo, con humildad de espíritu y con amor, en sus andanzas aventureras.

Quien tenga la mente embargada por la ingente mole de los estudios hechos en torno a Cervantes, llegará fácilmente a creer supérflua toda contribución a la bibliografía de un autor tan asendereado por la crítica. Y un lector

apresurado o distraído que hojee el repertorio bibliográfico, en el que Leopoldo Ríus ha llenado quinientas páginas con fragmentos críticos de españoles y extranjeros sobre el *Quijote* y las obras menores, difícilmente osará formular un juicio propio, pues se sentirá envuelto en aquel mar de opiniones ajenas. Pero otro lector menos apresurado o menos distraído, no tardará en persuadirse de que todos estos ejercicios críticos seculares, son por lo general, palabras huecas antes que rumor de ideas o fundamento de hechos. Las investigaciones sobre la vida de Cervantes y los verdaderos estudios literarios sobre su arte, apenas hace algunos años que han comenzado. Las obras menores, que tienen una importancia esencial para la historia de la novela o del teatro y también por su valor intrínseco, han sido y son descuidadísimas, salvo algún ensayo más o menos feliz de ilustración parcial. La gran oleada se ha volcado toda o en gran parte, sobre el significado del *Quijote*.

Es el destino de las obras en que el criterio interesado del juez interviene demasiado en su juicio, obras que se inspiran o parecen inspirarse en tales conceptos y principios generales de vida, que ante ellas, quien lee se siente arrastrado invenciblemente a mani-

festar su asentimiento o disentimiento. Por otra parte, una obra de poesía verdaderamente elevada, suele aparecer con frecuencia a los hombres como un enigma, puesto que nos presenta entera un alma por fuerza rica y compleja, que no es fácil encerrar en una fórmula precisa. El trabajo espiritual oscila continuamente del todo a las partes, de las partes al todo, con aquel alterno movimiento de inducción y deducción, observado por un filósofo francés —Boutroux—, que presenta un aspecto diferente en cada uno de sus grados. De aquello que se revela como universal, cada lector recoge insensiblemente lo que no rebasa su propio horizonte. Y así como es diversa la amplitud del cielo según la agudeza de los ojos y la libertad de la mirada y los vapores aéreos, así puede la esencia de la poesía descubrirse a nosotros, bajo luces distintas, de bien distintas maneras. La *Divina comedia*, *Hamlet*, *Don Quijote*, *Fausto*, son y serán siempre las perennes esfinges que a toda nueva interrogación ofrecen un renovado enigma, para que cada Edipo lo defina por sí solo, con la palabra de su propio espíritu y de su propia conciencia, agitados dionisiacamente por la embriaguez de la esfinge. Quien contempla durante el plenilunio la inmensidad del mar,

ve una faja plateada que tiembla y resplandece, alargándose en las ondas como un luciente sendero, desde el horizonte hasta sus pies; y al margen de aquella estela desaparecen las aguas en el fondo obscuro de la noche. Pero otros observadores, colocados a poca o mucha distancia del anterior, verán igualmente un rayo de luz ante sí, cada cual el suyo, y para uno está en sombra lo que para el otro está iluminado. Interpretar una obra maestra quiere decir, las más de las veces, arrancarla a la luz fría de la eternidad, infundirla el calor de nuestras aspiraciones y transportarla un instante en el remolino de nuestra existencia.

Así se explica el furor interpretativo que durante varios siglos se ha desencadenado contra el libro de *Don Quijote*, aunque el poeta que lo compuso no tuviese el propósito de ofrecer a los lectores una urna sellada que había que romper o una Psiquis velada. Y pudiera ser una preparación intelectual útil, para quien busca el secreto de una obra artística, el ver cómo operó sobre otras almas y qué reacciones puede aún suscitar en nosotros. ¿Pero como arriesgarse en ese vasto y peligroso océano? Después de los primeros críticos —por llamarlos de algún modo— que alabaron tan sólo la invención, la trama, el estilo

de la novela, se comenzó pronto a descubrir una representación satírica y un símbolo de la Humanidad encarnado en los dos héroes principales como en un bifronte Jano, «obra que muchos leen con placer pero de la que pocos comprenden el sentido» dijo Daniel de Foe, aquel hombre que descubrió a muchas generaciones, en otra obra fantástica —la historia de Robinsón Crusoe— un campo de lejanos espejismos. Y otros escribieron: «Libro de profunda filosofía, que encierra un gran misterio». Este misterio fué examinado después por cada uno según el propio concepto de la vida. El poeta Wieland juzgaba el *Quijote* como un excelente específico contra la fiebre espiritual de la abstracción, mientras Juan Jacobo Rousseau exclamaba con cierta condescendencia: «¡Se necesita escribir como Cervantes, para hacer leer seis volúmenes de visiones!» El buen Laharpe, en las páginas en que estudiaron la historia literaria los hijos de la Revolución, sentencia que el *Quijote* es inferior, como descripción de una locura individual, a las obras que nos pintan de un modo universal al hombre de todos los tiempos y de todos los países. Y por el contrario, uno de los creadores del idealismo alemán, Schelling, observa: «Lo que para un ingenio de segundo

orden habría quedado reducido a la sátira de una locura especial, Cervantes lo ha transformado en la más universal y pintoresca imagen de la vida». De la misma manera, Sainte-Beuve descubría un completo espejo de la vida humana en lo que Montesquieu no quiso ver más que una sátira literaria: «El único libro español bueno, es el que ha hecho ver lo ridículo de los otros». Teófilo Gautier elevó también la voz en el disorde coro y entre el *Quijote* individualista y el *Quijote* universal, prefirió exaltar un *Don Quijote* nacional. Porque no se puede dar un paso en España —observó— sin topar con su recuerdo; tan profundamente nacional es la obra de Cervantes, y de tal modo resumen las dos figuras principales el carácter español: exaltación caballerescas y espíritu aventurero junto a un gran sentido práctico y a una jovial bondad, llena de finura y de ironía. Tampoco puede comprender a Sancho Panza, según Guillermo Humboldt, quien no haya visto a un arriero con la bota empinada, montado en la grupa de su asno. Una verdadera alegoría histórica es la novela para Montégut: una alegoría de la España del siglo xvii, aventurera, fanática, dominadora, que al fin cayó vencida bajo los golpes de los marinos de Inglaterra y de los burgueses de Holanda.

Así, en mil maneras distintas se presenta el héroe a sus críticos. Además, a aquel que gustaba de andar solo con su escudero por las llanuras manchegas, se le ha querido dar a la fuerza un hermano. *Don Quijote* se ha comparado con el *Asno de Oro*; otros han soñado una Isla de Héroes, en la que el Caballero de la Triste Figura conversa con Hamlet y con Rolando. De Rolando se había acordado Voltaire; en Hamlet pensó Iván Turguenieff; Víctor Hugo, arrastrado en vuelo audaz, como las metáforas de su musa, parangona —y no es él sólo— Cervantes a Rabelais: «Dos Homeros bufos, colocados aquí para terminar con la barbarie feudal».

Varias veces, en su vida aventurera y errabunda, Miguel de Cervantes hubo de presentarse ante los jueces. La fatalidad judicial estaba en su destino. Cerrado el proceso contra Cervantes, otro se abre contra don Quijote. ¿Para qué nació don Quijote? ¿Cuál era el propósito oculto de su creador? ¿Contra quién se revuelve la lanza del caballero andante? ¿Quién habrá caído herido en el campo de sus torneos?

Todas estas preguntas se formulan de modos diversos, pero igualmente ociosos. Todas se fundan en el error que confundió el arte con

las intenciones del arte. En el prólogo del *Quijote* se lee: «Este libro es una invectiva contra los libros de caballerías». Y algo después declara que no sirve sino «para deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías». Sus intenciones, por tanto, habían sido ya esclarecidas por el autor mismo. Si, después, la obra expresa para nosotros algo más amplio, más elevado, más universal, de mucha mayor trascendencia que la intención primera, precisamente en esto está la prueba de que el esclarecimiento de las intenciones es cosa vana.

Un autor debe callarse cuando su obra empieza a hablar, escribió Federico Nietzsche. No hay que preguntarse: ¿Qué es lo que quiere don Quijote?, sino: ¿Quién es don Quijote?

Un loco, afirma un gran crítico: Sainte-Beuve. Un cuerdo, responde un poeta: William Wordsworth. Es evidente que también estas sentencias psiquiátricas de racionalidad o de locura son esencialmente subjetivas, determinadas por los impulsos personales, así como los juicios sobre las intenciones, y, por tanto, peligrosas. Tendríamos que olvidarnos de nosotros mismos y del autor, para vivir la vida del héroe. En el curso de nuestra existencia todos somos, alternativamente, ora don Quijote, ora

Sancho Panza. ¿Por qué querer ser siempre Sancho Panzas en la crítica?

Según la máxima de Schopenhauer, una artística obra narrativa será tanto más elevada y perfecta, cuanto más interna sea la vida que representa, cuanto más estrechamente dependan los accidentes exteriores de la íntima necesidad. La acción no debe ser más que el reflejo de la vida interior, única digna de llamar nuestra atención, y debe tender a expresar con formas imperecederas la infinita variedad y movilidad de sus actitudes. Para los que así piensen, don Quijote, innegablemente, puede aparecer como el héroe perfectísimo de la vida interna, así como Reinaldos y Rolando eran los héroes perfectos de la vida externa; y es preciso darse entera cuenta de esta interpretación de la novela, que es la más adecuada para un lector moderno. Los caballeros de la corte de Francia y de la Tabla Redonda encontraban siempre, por donde quiera que andaban, un mundo acomodado a sus fines. Por todos los lados se les ofrecían dragones que combatir, encantamientos que deshacer, en cada selva un enemigo para la batalla, en cada reino un lugar para la conquista, en cada castillo una princesa para el amor. Pero, en cambio, don Quijote no encuentra ante sí más

que la humilde realidad cotidiana. Lejos de estar dispuesto el mundo para sus sueños, lo estrecha y sofoca, como un espino sofoca y estrecha al pajarillo caído, que en su angustioso anhelo por volar mueve en vano sus heridas alas. Pero don Quijote no abate las armas. Una potencia de ilusión loca o divina, transforma todas las cosas ante sus ojos alucinados. Lo que ve, adquiere en el mismo instante una nueva apariencia, y la realidad externa se transfigura en una realidad interior que a él sólo pertenece, porque su alma es más fuerte y su fantasía más rica que la nuestra. Ha conseguido la unidad de sí mismo, y las notas de su imaginación se confunden en una única armonía. Los hechos que para los demás se suceden diversos en su superficial y múltiple apariencia, se visten para él repentinamente con un ropaje de veracidad conforme con la veracidad inmutable y profunda de su conciencia. Él encuentra en sí mismo, únicamente en sí mismo, el centro de su vida. Cuando, al fin, aquella maravillosa armonía de la ilusión se desvanece, y la vida se presenta a don Quijote bajo las usuales modalidades, así como la ven aquellos que no están ofuscados por un fervor o por un sueño más fuerte que la vida misma, al héroe no le queda más que morir.

¿Será esta la sátira como quería Enrique Heine, o la apoteosis de la ilusión humana? Alguno sostiene: es la apoteosis. Donde muchos sonríen ante la derrota de un don Quijote loco, otros exaltan, en cambio, la última victoria de don Quijote cuerdo. Inútil discutir. Las interpretaciones de sus actos, fueran buenas o malas, don Quijote las dejaba para Sancho Panza. Loco o cuerdo, nosotros acabamos inconscientemente por admirar al caballero en aquella intensidad de su potencia para transformar las apariencias de la vida, creando su propio universo. Loco o cuerdo, don Quijote es aquél que sabe fuerte y desdeñosamente vivir según su propia verdad. «Todo cuanto pensaba, veía o imaginaba, le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído.» En la sucesión amarga y mediocre de los acontecimientos cotidianos, siente que una sola cosa importa: poder seguir soñando. Los campos en que vive están hechos para soñar. Es una región áspera y poco fecunda, de líneas simples, y allí son raras las apariciones fugitivas de las cosas y de las personas. Aquel suelo pobre inspira el deseo de encontrar una compensación en la riqueza de la propia alma exaltada por la soledad y el desierto.

El día en que don Quijote tenga que mentirse a sí mismo para creer a los demás, caerá para siempre en brazos de su quimera. Y nosotros, hombres que, aferrados a la falsa realidad aparente, matamos nuestra quimera día tras día, a fuerza de golpes ciegos y brutales, queremos saludar en don Quijote el símbolo del anárquico derecho a ser lo que somos, conformándonos con nuestra profunda y misteriosa ley individual; y saludar a un héroe, más heroico que Aquiles y Sigfrido, que después de haber vencido la vida con la ilusión, continúa venciénola con la muerte.

Existen unas cuantas verdades que, aun en la inestable continuidad de las opiniones humanas, vagan perennes entre los hombres y brillan en medio del misterio de la existencia, como trémulos haces de estrellas en las tinieblas de la noche. Algunos años más, y la misma verdad espiritual del *Quijote* interpretado románticamente, se revelará en otra obra maestra. Otro gran poeta mirará todas las cosas como un espejismo evanescente, porque *la vida es sueño*. Todos sueñan que viven hasta el último despertar; el rey cree en sueños que gobierna, sueña el rico su riqueza, sueña

C E R V A N T E S

el pobre que padece miseria, sueña quien oprime y ofende, y cada uno, en fin, sueña la ilusión efímera de ser.

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
Que toda la vida es sueño
y los sueños sueños son.

La contradicción de los juicios de que he dado antes algún ejemplo, se explica, en parte, por la posición del crítico frente a esta concepción del mundo. Don Quijote veía castillos y encantamientos donde su barbero no encontraba más que ventas y burlas de villanos. Todo está en saber si nosotros tenemos los ojos de don Quijote o los de su barbero; pero a ciencia cierta habremos dado una interpretación del mundo, en lugar de concretarnos modestamente a entender el preciso valor de una novela.

He hablado de los hermanos que los críticos han querido asignar a don Quijote. Es probable, en efecto, que Cervantes haya podido pensar, en su primer esbozo de la novela, en el Orlando de Ariosto o en el Baldo de Merlino Cocayo; pero fuera de aquella inicial afinidad, ¿qué es lo que puede llamar la atención de un rebuscador de anécdotas históri-

cas? ¿Qué armonía existe entre tan desemejantes héroes?

Armonías más secretas se notan en aquellos que encarnan en don Quijote su sed de ilusiones o su capacidad de abstracción. Después de la sensualidad a veces escéptica, a veces cínica del Renacimiento, Cervantes y don Quijote conocieron entrambos el ardor interior de la fe. El uno creía en la Caballería, como el otro creía en Dios. Es la fe austera, absoluta, infrangible, gracias a la cual don Quijote posee la virtud heroica de transformar la propia debilidad en una alucinación sobrehumana. Merced a esta fe don Quijote pudo encontrar una perfecta armonía entre las cosas externas y su espíritu. Generalmente los hombres de inteligencia más clara o de corazón más débil, han sentido la necesidad de buscar aquella armonía en la soledad o en alguna efímera fiebre. Don Quijote la encontraba en el patio de una venta, o a presencia de un rebaño de ovejas, o ante los agitados brazos de un molino de viento; y cuanto más duro era el contraste con la realidad, cuanto más amarga la hiel destilada de cada aventura, tanto más ardientemente amaba la propia fe por el daño que le ocasionaba, tanto más ciegamente se abandonaba a su deseo íntimo

de seguir soñando y creyendo. ¡Cómo se aparta del *Orlando Furioso!* Ariosto ofrecía a su siglo un mundo florido y de pura fantasía; Cervantes nos muestra, en cambio, el mundo de la realidad desfigurado por una fe violenta y apasionada. Si contemplamos de cerca las graciosas visiones guerreras y amorosas del Ariosto, las vemos desvanecerse al sol como una encantada neblina, mientras frente a las visiones de don Quijote nos vemos forzados a reconocer el eterno juego de la ilusión y del dolor.

Otro hermano le han buscado a don Quijote, mas éste ni se llamaba Baldo ni Orlando. Era un guerrero de otra milicia. Soñaba con otra Angélica distinta a la de los Paladines errantes por las selvas de Ardenne. Este otro hermano de don Quijote se llamó San Ignacio de Loyola.

Miguel de Unamuno, el profundo y brillante escritor que sin ser —por fortuna suya— un «cervantista», ha escrito tantas artísticas páginas personales, ya que no de crítica, sobre el encanto de don Quijote, se ha detenido a esclarecer aquél vínculo fraternal entre el caballero de Dulcinea y el soldado de Jesús. Pero otros antes que él habían advertido esta semejanza. Quizás primeramente un inglés,

John Bowle, en 1777, conjeturó acertadamente que Cervantes, al idear su héroe, había tenido presente la figura del Santo. Y aun, según Emilio Castelar, no faltaba nada para hacer de San Ignacio un caballero igual a don Quijote. No se trata, claro está, de una fuente, pero sí de una afinidad espiritual que por lo menos permite apreciar el ánimo con que contemplan a don Quijote muchos de sus hijos de ayer y hoy.

Leamos, pues, la vida del fundador de la Compañía de Jesús, gran capitán de hombres y conciencias; leámosla en las páginas del jesuita Pedro de Rivadeneyra, amigo y secretario del fundador, o en la biografía moderna publicada por Joly, con el *imprimatur* fortalecedor de las conciencias devotas del Cardenal de París.

Ignacio de Loyola nació de nobles padres a fines del siglo xv. Su primera juventud la pasó entre amores de damas y desafíos. Herido en la defensa del castillo de Pamplona contra los franceses, los ocios febriles de su curación los empleaba en soñar en una princesa lejana: cuándo la volvería a ver, cómo la hubiera saludado, qué palabras le habría dicho. Pero otra palabra obscura y todopoderosa se despertaba aquellos días en el misterio de su

corazón. Quiere algún libro: le llevan las *Flores de Santos*. Empezó a leer por pasatiempo; pero siguió con mayor ardor. Y no sólo comenzó a gustar de la vida azarosa de los santos, descrita en su libro, sino que el deseo le forzaba a imitar a aquéllos y a realizar los hechos que iba leyendo. Al principio—narra la biografía—estas apetencias buenas que el Señor sembraba en su alma eran sofocadas por las espinas de las malas costumbres y de los pensamientos contrarios. Pero la divina misericordia, que había escogido a Ignacio para soldado suyo, volvía de tiempo en tiempo a sacudirle; nuevas lecturas avivaban aquel rescoldo de fe, ofreciéndole pensamientos profundos y veraces contra los falsos engaños del siglo. De este modo prevaleció en su alma la verdad contra la mentira, el espíritu contra los sentidos, la luz contra las tinieblas. Y entretanto recuperaba fuerzas y aliento para combatir imitando a Jesús, nuestro Capitán y Señor; porque la fe española gustaba de las imágenes caballerescas entre las que se había desarrollado. Santa Teresa cantaba:

El amor cuando es crecido
 No puede estar sin obrar,
 Ni el fuerte sin pelear
 Por amor de su Querido.

Del mismo modo también don Quijote, leyendo los hechos de los caballeros, procuraba imitarlos renovando sus gestas. La fantasía de Ignacio, iluminada por las vidas de Santos le inviste con una caballería sagrada, por la cual el convertido mueve batalla contra los hombres que no participan de su fe; de manera semejante don Quijote se crea a sí mismo un mundo fantástico de caballerías profanas, y sale al campo para mantener la realidad a punta de lanza.

Diversa la milicia, pero uno el espíritu. Eran dos reformadores que querían imponer al mundo su creencia; habiendo tenido cada uno su propia revelación, tendían a iluminar la humanidad entera. Y así —símbolo de esta coincidencia espiritual— los dos caballeros andantes quieren, tanto uno como otro, velar las armas. Toda una noche se pasó Ignacio en simbólica vigilia, arrodillado ante Nuestra Señora de Monserrat, como don Quijote hizo en la venta que él pensó ser castillo, ante el ventero y las dos mozas errantes, esclavas de Venus, que su imaginación transformó en nobilísimas doncellas.

Pero si aceptamos provisionalmente este

modo de interpretar la novela, aún se han de señalar otros hermanos a don Quijote, aparte de San Ignacio de Loyola. Transcurrió entre los dos un siglo, en el que el entusiasmo divino y la inspiración mística suscitaron un prodigioso fervor de almas iluminadas, un siglo en que la unión extática con la divinidad parece tan completa, según la imagen de Santa Teresa, como la unión de dos hachas que se acercan hasta confundir sus llamas. Toda la vida española fué invadida por esta fecunda ola mística de éxtasis delirantes y de sobrehumanas conjunciones. Y antes que a buscar a Dios en el cielo, se tendía a sentir el reflejo en el propio corazón; el análisis íntimo se perfeccionó con las más raras sutilezas, hizose intenso y rico y profundo en el fondeo inconmensurable del alma humana, rompiendo los vínculos de la existencia terrena, aislando en el hosco misterio del universo dos solas realidades amasadas en un ebrio delirio de luz: el alma y Dios.

Es el siglo de Miguel de Molinos, el herético budista cristiano; de Luis de León, altísimo poeta de platónica serenidad, y, sobre todo, el siglo de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz.

Jamás el amor ha hecho del mundo invisible una mayor realidad visible, ni nunca el hom-

bre conoció más completa y profunda abstracción del universo, buscando más allá de las formas y contornos de las cosas una comunicación con su espíritu oculto. Si son bien pocos los hombres que llegan a poseer su propia alma antes de morir, de aquellos ardientes místicos bien puede decirse que la poseyeron íntegra y la entregaron íntegra. Cada uno fué, al menos en principio, solitario en su conciencia como don Quijote. Santa Teresa pasó veinte años sin encontrar un confesor. Todos le parecían tímidos, pues no acertaban a ver aquello que ella veía: «Para caer—escribía ella a propósito de su flaqueza—había muchos amigos que me ayudasen; para levantarme hallábame tan sola, que ahora me espanto como no estaba siempre caída.» Así don Quijote: era solitario en su sueño, mientras el cura y el barbero se empeñaban en desgarrarle su ilusión. Pero para conseguir una «gran empresa —dejó escrito la santa— está claro que hemos menester trabajar mucho; y ayuda mucho tener altos pensamientos para que nos forcemos a que lo sean las obras». La primera salida de Teresa de la casa paterna pertenece al mismo orden de hechos morales que las salidas de San Ignacio y de don Quijote. «Tenía un hermano casi de mi edad; juntábamonos

entrambos a leer vidas de santos...; como vía los martirios que por Dios los santos pasaban... ordenábamos ser ermitaños y en una huerta que había en casa, procurábamos, como podíamos, hacer hermitas.»

Con el mismo hermano leía también y ella sola componía historias de caballerías, alimentando la nostalgia de sus sueños. Y un día los dos niños se escaparon, buscando inconscientes a sí mismos y a Dios fuera de los muros domésticos, en el mundo desconocido.

Sesenta años después de aquel día, llegada animosamente a los límites de la muerte, Santa Teresa ordenará todavía a sus hijas espirituales: «No hagan los ejercicios de la religión como por costumbre, sino haciendo actos heroicos, y cada día de mayor perfección. Dense a tener grandes deseos, que se sacan grandes provechos, aunque no se puedan poner por obra.» ¿No era esto una amonestación digna del Caballero de la Triste Figura, que nada pudo hacer, aunque supo desearlo todo?

Hubo un hombre que vivió de la vida y del corazón de Santa Teresa, como ella de él. Cuando se encontraban, uno y otra se arrodillaban y bendecían recíprocamente. Las monjas les sorprendían a veces, separados por la celosía del locutorio, pero absortos en un éx-

tasis común. Teresa le llamaba padre de su alma.

Era San Juan de la Cruz.

Su exaltación mística aparece aún más pura e intensa que la de su amiga. En las obras que ha dejado, se apaga realmente todo el rumor de la vida terrestre: es el silencio del alma desnuda, la claridad difusa y penetrante de una luz inmaterial, que de los misteriosos faros divinos, se difunde sobre la noche obscura del mundo. Para prepararse a la unión mística—enseña San Juan—el asceta debe despojarse y purificarse de todo conocimiento sensorial e intelectual. Para alcanzar la embriaguez contemplativa, es preferible no entender; es preferible cegarse e internarse en la sombra con ferviente espíritu de fe, antes que querer con medios humanos abrir los ojos al rayo sobrehumano. El alma que busca la revelación debe salir silenciosamente de la esfera del intelecto como de la de los sentidos; así como sale de su casa don Quijote, mientras se obstinan en no dejarle aquellos que sólo ven con los ojos de los sentidos y del intelecto. La fuga del alma se halla simbolizada por San Juan en aquella famosa canción que en sus primeros versos dice:

¡Oh dichosa ventura!

Salí sin ser notada

Estando ya mi casa sosegada.

«Como esta alma había de salir a hacer un hecho tan heroico y tan raro, que era unirse con su Amado divino, sale afuera, porque el Amado no se halla sino solo afuera en la soledad». Para los que no se detengan en las apariencias y en los efectos de las cosas, sino en su valor íntimo y substancial, don Quijote, que borra su vida real y se olvida del mundo mediante una visión fantástica, no se diferencia en nada de aquellos que se apartaban de la vida corriente, para exaltarse con visiones espirituales; y aun hemos visto cómo coinciden en alguna circunstancia exterior de la conversión a la propia ley interna, don Quijote y algunos de los grandes místicos, sus contemporáneos.

Existe entre ellos un parentesco anímico, aunque les separa una diferencia de objeto y de grado de abstracción. Las aventuras de don Quijote son producidas por el mismo impulso que conducían a los otros a la *Subida del Monte Carmelo* o al *Camino de perfección*. Lo que importa no es el objeto de nuestras pasiones: es el ardor con que sepamos apasionarnos. Y verdaderamente, allí donde Juan de la Cruz describe las formas ilusorias de la abstracción

mística parece querer anticipar un juicio psicológico sobre el futuro Caballero de la Mancha. En muchas páginas demuestra cómo el intelecto deduce sus conocimientos por medios naturales o sobrenaturales; de estos conocimientos unos son corpóreos, otros espirituales. Los corpóreos se alcanzan o mediante los sentidos o mediante la fantasía. Con la vista se contemplan figuras no humanas, luces y esplendores extraordinarios; con el oído se perciben palabras misteriosas; con el olfato se sienten olores suavísimos, provenientes de objetos desconocidos; ofrece el gusto dulces sabores, el tacto inefables sensaciones. Y en todas estas cosas está oculto el engaño; el alma les sigue creyendo bienes tangibles y se separa de la segura guía de la fe. Pero mayor daño sufre el sentido interior—la fantasía—creando formas e imágenes sensibles que impiden el elevarse a Dios. No de otro modo son alimento del alma tales imágenes. Por éstas debe el alma pasar, antes que alcance el término del reposo espiritual. Y no deberá detenerse en estas imaginaciones si quiere llegar a lo más elevado, «así como las gradas de la escalera no tienen que ver con el término y estancia de la subida, para la cual son medios, y si el que sube no fuese dejando atrás las gradas, hasta

que no dejase ninguna... nunca llegaría ni subiría a la llana y apacible estancia del término».

Existen en cambio muchos que, llenando el espíritu de imágenes y de formas, no saben apartarse de ellas para alcanzar los verdaderos bienes espirituales, internos e invisibles; y en este estado se preocupan mucho, pues en lugar de alcanzar la paz, ven aumentar la fatiga y la inquietud del alma.

Así le sucede a don Quijote. Fué vencido y murió.

Y por esto nosotros amamos a don Quijote.

II

Este héroe místico podría ser nuestro don Quijote. Veamos hasta qué punto puede ser también el don Quijote de Cervantes.

No ha habido nunca ningún caballero fantástico a quien se le haya rodeado de una simpatía tan vasta e íntima. Y cuando un ser agita profundamente nuestra sensibilidad, todos nos sentimos inconscientemente arrastrados a transfigurarle algún tanto. Es la cristalización

de Stendhal. No es cierto que gustemos de don Quijote porque nos divierte: gustamos de él porque nos conmueve.

Of all tales 't is the saddest—and more sad,
 Because it makes us smile: his hero 's right,
 And still pursues the right; to curb the bad
 His only object, and 'gainst odds to fight
 His guerdon: 't is his virtue makes him mad!

.....

 Redressing injury, revenging wrong,
 To aid the damsel and destroy the caitiff;
 Opposing singly the united strong,
 From foreign yoke to free the helpless native:—
 Alas! must noblest views, like an old song,
 Be for mere fancy 's sport a theme creative,
 A jest, a riddle, Fame through thick and thin sought!.. (1).

(*Don Juan*, XIII, estr. 9-10).

Así cantó Byron, que además acusa a Cervantes de haber maltratado demasiado las cos-

(1) «De todas las historias, es la más triste, y más triste aún porque nos hace sonreír; su héroe es justo y sin embargo, persigue a la justicia. Es su único objeto reprimir al perverso, y su galardón combatir con monstruos; y es su misma virtud quien lo enloquece»... «Enderezar entuertos y desfacer agravios, acudir a la doncella y castigar al pícaro; enfrentándose solo con la fuerza coaligada, librar al propio del yugo de los extraños... ¡Ay! ¿Serán acaso meras bagatelas los más nobles propósitos, o simples pretextos para el vuelo de la fantasía, y será una burla o un enigma, la fama perseguida atropellando por todo?...»

tillas de su héroe, apagando con la ironía el fuego heroico del alma española:

Cervantes smiled Spain 's chivalry away;
 A single laugh demolish 'd the right arm
 Of his own country; seldom since that day
 Has Spain had heroes. While Romance could charm,
 The world gave ground before her bright array;
 And therefore have his volumes done such harm,
 That all their glory, as a composition,
 Was dearly purchased by his land's perdition (1).
 (estr. 11)

Pero Byron no tiene razón. El fuego heroico está tan poco apagado, que muchos siguen viendo en don Quijote una fuerza exaltadora capaz de iluminar con su ejemplo las almas sombrías de los hombres. Y si nos reimos de don Quijote, también sus desilusiones y sus golpes nos hieren de rechazo.

Naturalmente, esta conmovida simpatía que acompaña a la sonrisa, puede muy bien abstenerse de interpretaciones trascendentales.

Los rebuscadores del símbolo, en todas sus

(1) «Cervantes se burló para siempre de la caballería española; su sola risa bastó para quebrantar la diestra de su patria: España ha podido tener pocos héroes a partir de ese día. Mientras lo caballeresco conservaba su encanto, el mundo retrocedía ante las brillantes legiones españolas; de modo que tanto daño han hecho los volúmenes del *Quijote*, que toda su gloria literaria fué caramente comprada al precio de la ruina de su patria.»

múltiples variedades, se fundan principalmente en el contraste entre don Quijote y Sancho Panza. El cielo y la tierra, la fantasía y la realidad, la ilusión y el sentido común, el sueño y el despertar, el ideal generoso y la brutalidad plebeya; bajo cualquier aspecto que se haya querido examinar este simbolismo, permanecen firmes, como en polos contrarios, las figuras opuestas del caballero y de su escudero.

Y bien: quien quiera, como antes decía, seguir con amor y humildad de espíritu a los dos héroes desemejantes, viviendo en su intimidad cotidiana, y sintiéndose poco a poco compenetrado con el mundo interior de aquellos, acaba por comprender que entre los dos no existe ninguna disparidad substancial. Sancho no es más que un aparente personaje anti-tético de don Quijote. Las razones de su perenne vitalidad están en lo que él es artísticamente, y no en lo que tendría que significar o contrastar.

El aparejar un carácter elevado y uno bajo, un espíritu heroico y una cómica naturaleza plebeya, era corriente en el teatro español; en él se encuentra, por ejemplo, desde sus orígenes, la mezcla de los amores de amos y criados en acciones paralelas, a fin de que una escena sentimentalmente romántica, alternase

con los lances de la erótica popular. Otros han querido descubrir un progenitor de Sancho en el Ribaldo del *Caballero Cifar*, la más antigua novela caballeresca original de España, en la que la caballería se mezcla farragosamente con la piedad, con los consejos morales, con las aventuras y milagros de tierra, mar y cielo. Ribaldo es un escudero sentencioso, a quien le gusta hablar entreverando proverbios, como a Sancho; pero a diferencia de Sancho, es valeroso y astuto, hasta el punto de merecer las espuelas de caballero. Aun admitiendo que Cervantes le conociera, no hay duda alguna en que no le imitó. El sentencioso escudero de aquella informe novela del siglo xiv, tiene un cierto valor por ser la primera nota de realismo popular y de carácter nacional dada en el mundo, abstractamente incoloro, de la ficción novelesca española.

Si de algo deriva Sancho, aparte de la realidad, es del teatro. Ciertamente que en los libros de caballerías todo caballero tiene su escudero; pero éste no es nunca, fuera de la única excepción del *Caballero Cifar*, un personaje cómico contrapuesto al amo. Y en Sancho, sin duda, la parte cómica es desemejante de la de su señor. ¿Pero qué es lo que se oculta en el fondo de su ser? ¿Qué sentido tienen para él

las mil espantosas aventuras de la caballería andante? En los terrores de la noche solitaria, bajo los nubarrones celestes, entre las angustias de los golpes recibidos o esperados, frente a los espejismos que se amontonan en el inseguro camino de don Quijote, Sancho se mueve también empujado por la fuerza de un sueño. Don Quijote aspira a regenerar el mundo con el poder de su brazo y con el ímpetu de Rocinante; Sancho ve por encima de todo trabajo, la esperanza del gobierno de la ínsula, y la ganancia del tesoro. El de don Quijote es un sueño heroico; el de Sancho es un sueño plebeyo. Don Quijote está rígidamente encerrado en el cerco de su manía, que le oprime como la armadura de hierro; Sancho se halla suspenso entre el mundo de las apariencias soñadas y el de las realidades sufridas. En su conciencia crepuscular se dibujan los contornos de la realidad; pero hasta que la experiencia no le abate, él cree en don Quijote, porque don Quijote ofrece un espejismo al pobre vuelo de su imaginación. No es contraste, es desemejanza. No son dos símbolos contrapuestos, sino dos diversas naturalezas cómicas. Y no puede ser prueba el hecho de que la figura de Sancho se vaya transformando en el transcurso de la obra, según las conve-

niencias exclusivamente artísticas de la narración. Cuando en la segunda parte la figura de don Quijote parece desenvuelta del todo, y el héroe, que ya se ha revelado enteramente, está para disecarse en una vana superposición de episodios, es Sancho quien se hace dueño de la situación; pero otro Sancho, transformado por la necesaria variedad del relato. Así los Sanchos son dos. Aquí disminuye el interés dramático, y se alargan los discursos; los capítulos que se suceden con cierta fatiga, se sostienen con el artificio de largos parlamentos, de sutilezas, de atractivos verbales de todo género, como los proverbios y los juegos de palabras en los que Sancho es maestro. La segunda parte es la novela de Sancho; Sancho se halla convertido en gracioso, mientras que el perfil de don Quijote se va acercando a la caricatura bufonesca. «Pecía de risa la duquesa en oyendo hablar a Sancho, y en su opinión le tenía por más gracioso y por más loco que a su amo; y muchos hubo en aquel tiempo que fueron deste mismo parecer.» Ahora más que nunca Sancho se convierte en un tipo del teatro: «La más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.»

También, a veces, es engañado por los espejismos de don Quijote, en aquella incierta oscilación de su espíritu entre el sentido de la realidad y el ofuscamiento de la fantasía: hasta llega a creer que es verdad aquel encantamiento de Dulcinea en el que él mismo había hecho burlescamente de encantador. Por esto, su naturaleza cómica es bifronte, y sus dos aspectos se confunden en una compleja armonía: «Tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo, causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo, y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo.»

¡Tan lejos está Sancho, en la imaginación de su creador, de la unidad rígida de un significado simbólico, y tan vana era en la crítica la afanosa búsqueda de aquel símbolo!

¿No estaba en parte apoyado lo cómico de don Quijote, aunque en distinta esfera moral, sobre un deseo íntimo, paralelo al de Sancho? Don Quijote «era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo.» Y las dos figuras que durante siglos han aparecido a la crítica en violento contraste, tienen grandes puntos de contacto bajo muchos respectos. No forma el

núcleo central de la novela, lo repito, su contraste; sino la perfecta representación de dos tipos diferentemente cómicos, que ofrecen un maravilloso relieve, por la recíproca vecindad, y que se funden en una afinidad substancial. «Tal caballero y tal escudero, que parece que los forjaron a los dos en una misma turquesa.»

Ha contribuído no poco a afirmar el falso concepto del sentido trascendental de la novela, cierta confusión entre el poeta y su criatura; entre el alma de Cervantes y la de don Quijote.

¿Es cierto que una obra poética no puede ser muy distinta de su autor? ¿Es cierto que la vida de aquella tiene necesariamente sus raíces en la vida de éste? Los héroes de Byron, son Byron. El alma de Willelm Meister, es una parte del alma de Goethe. Y así, dicen, don Quijote puede ser Cervantes; Cervantes, en su dolorosa vida de aspiraciones ideales, perennemente oprimido por su destino sombrío y desventurado.

En esta ecuación hay algún atisbo de verdad. Se asemeja el destino del héroe siempre escarnecido, pero siempre pronto para una nueva batalla y para recibir nuevos golpes sobre la frágil celada del ánimo invencible, al

destino del poeta que caminó infatigable durante toda su vida por la empinada cuesta de un calvario, cada vez más áspero, oponiendo a la suerte adversa sus más queridas ilusiones. Y la Quimera de la poesía era para Cervantes una divina suscitadora de imágenes, que extendía el olvido sobre la realidad tangible y maligna de la vida. Se podría hablar también de cierta semejanza física, recordando «el rostro aguileño, la nariz corva, los bigotes grandes» del poeta, tal como se retrata en el prólogo de las Novelas, y «la nariz aguileña y algo corva» y los «bigotes grandes» del Caballero; y, sobre todo, ténganse en cuenta los muchos lugares en que don Quijote, cuando razona cuerdamente, expone sin duda opiniones del autor. Aunque también las opiniones personales de Cervantes las coloca en boca del cura y del barbero, o ¡de Sancho Panza!

¿Cuántas veces la crítica se ha planteado el problema de las «intenciones» del *Quijote*? Ya hemos hablado antes de esto. Pero dejando a un lado las que la posteridad le ha atribuído, están las manifestadas por el mismo autor. No tendrán tampoco estas intenciones un valor definitivo, ya que quien debe hablar es la obra y no el autor; pero al menos, ha de asignárseles un derecho de preferencia sobre las pala-

bras de los demás. He citado más arriba las frases de Cervantes. He aquí lo que dice en el Prólogo un interlocutor:

—«Y pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para que andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos; sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos, sin intrincarlos y escurecerlos. Procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto, se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco.»

Es evidente que la primera inspiración de la obra fué una fantasía de literato. Estas declaraciones no tendrían la menor importancia, si

verdaderamente la obra así comenzada se hubiera ido apartando del camino que su autor se había señalado. Si Rocinante, encabritándose bajo las manos inseguras de su caballero, le hubiese arrebatado inconsciente a regiones más peregrinas. Pero en el curso de la obra, Cervantes no deja de recordar el fin que primeramente se propuso, y que siempre está presente a su espíritu. Recordemos la escena de la biblioteca, la hoguera a que el barbero y el cura arrojan los libros de más impura fantasía y de estilo más falso; la discusión entablada en la venta entre el mismo cura y el huésped, hombre de gustos caballerescos, que no sabe renunciar a los sueños de Felixmarte de Hircania y de don Cirongilio de Tracia; recordemos, al final de la primera parte, el himno que don Quijote, preso en su encantamiento, eleva a los poemas de sus visiones. Aquellos últimos capítulos son como una conclusión en la que el autor quiere recoger el sentido general de su obra; y no dejan ninguna duda sobre el hecho de que no sólo no se había apoderado de la mente del poeta, sea intencionalmente, sea de reflejo, la menor significación transcendental, sino que el espíritu mismo de la obra la rechazaba.

Don Quijote se halla sumido en su supues-

to encantamiento, encerrado en una jaula, sobre el carro de bueyes; pero lejos de enternecerse, el poeta quiere aún suscitar nuestra risa con algunos motivos de farsa grosera. Y he aquí, que en dos páginas seguidas, el canónigo que han encontrado en el camino, prorrumpo en una invectiva contra los libros de caballerías; invectiva razonada en su violencia, llena de argumentaciones técnicas en las que el sentido artístico de Cervantes muestra punto por punto aquello que más le desagrade en el desorden, en la incongruencia, en la inverosimilitud barroca de las novelas que aún andaban por el mercado. Puesto en este camino, Cervantes ya no se para; al canónigo le responde el cura, y de las malas novelas, se pasa a discurrir sobre las malas comedias que triunfan en los teatros españoles, aquellos mismos teatros que se habían cerrado para las comedias de Cervantes... Es, en suma, un furor libresco, lo que arde en estas páginas: tanto más vivo y sincero cuanto que al gusto de quien las escribe se añaden los rencores del escritor poco leído y del autor cómico poco representado, frente a un público acostumbrado a géneros de peor calidad que los suyos. Y aun las últimas palabras del libro, en la segunda parte, no expresarán otra idea: «No ha sido otro mi de-

seo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías»...

Ya que el Caballero de la Triste Figura representa en el pensamiento de su creador el producto lamentable de aquella mala literatura —risible, despreciada, condenada con furor—, es absurdo que intentemos, por nuestra parte, descubrir en aquél deliberados propósitos morales del autor, y sacar de esto una consecuencia cualquiera. Atribuir a la manía de don Quijote un sentido transcendental, y hacerle casi el símbolo de un idealismo que ilumine con el soberano poder de un rayo las oscuras realidades cotidianas, es un error subjetivo que conduce fuera del mundo poético de Cervantes.

Pero no basta. Hemos visto cómo en el transcurso del relato la figura de Sancho se altera poco a poco hasta llegar a ser distinta de sí misma. Igual cambio experimenta el caballero.

Don Quijote, absorto en su sueño, caminando solitario por entre una multitud de visiones, impávido ante los molinos de viento, es una figura cómica que forma un todo con su heroica fascinación, es un hermano espiritual de cuantos combaten deslumbrados por una ilusión contra la vida hostil. Pero en otros cien pasajes don Quijote se transforma en un tipo

grotesco. Es grotesco entre los brazos de la moza Maritornes; es grotesco en la corte de los duques, ridículo ludibrio de villanos y criados. Este es un punto esencial que hay que estudiar: en dónde acaba lo cómico y comienza lo grotesco, brutal, violento, grosero. La primera parte de la novela es esencialmente cómica; en la segunda prevalece lo grotesco. Don Quijote se transforma en su propia caricatura. Aquí, donde la figura austera del inconsciente monomaniaco se esfuma bajo las groserías de que es víctima, aquí donde el sutil humor cómico se hincha y deforma en grotesco, y la sonrisa se transforma en carcajada, aquí está la mejor prueba de que Cervantes no quiso representarse en su héroe, ni hacerle más o menos deliberadamente depositario de una verdad suprema.

Don Quijote es algo muy distinto de un símbolo. Es una criatura artística perfecta, que tiene toda la profundidad y relieve de la vida real. Y el escritor a quien frecuentemente se le ha atribuído el propósito de estorbar su misma narración, es en cambio el más puro, el más sincero precursor de aquella impersonalidad, quizás sólo aparente, que a los dos siglos y medio, había de ostentar el autor de *Madame Bovary*. Flaubert, realmente, ha ado-

rado a Cervantes. Y todos nosotros conocemos al «famoso hidalgo» don Quijote, en cuerpo y alma, como pocas veces logramos conocer a los hombres vivos que nos rodean. Bastan las primeras páginas para hacernos vivir con él en la más estrecha intimidad, «en un lugar de la Mancha», con el ama, la sobrina y Rocinante. Le vemos en su vida diaria, sabemos cómo se viste y qué es lo que come. La lúcida y nerviosa sobriedad del estilo nos lo presenta con la ilusión completa de la vida. El primer sentimiento que inspira, es esa misma simpatía que experimentamos siempre por aquellos que nos revelan completamente el secreto de su alma y la razón de sus actos. Es una simpatía nacida del perfectísimo magisterio del arte.

Pero poco a poco, esta misma simpatía estética nos embarga de un modo tan profundo que se cambia en simpatía moral. Se acaba por sufrir viendo cómo este nuestro amigo, puro, bueno, iluminado siempre por la misma fe y guiado por un corazón siempre firme, ha de tropezar a cada paso en los pedruscos del camino. Con la ternura que inspira la prodigiosa humanidad de aquél héroe, que ha dejado de ser héroe literario, llegamos a sorprendernos, más que de lo ridículo de sus empresas, del ánimo invencible con que las afronta.

En su sonrisa comenzamos a ver algo superior a nosotros, encerrado en aquel pobre ser enfermo que cuanto más sufre, tanto más se obstina en soñar. Nos divierte, sin duda; nos divierte cuando en la venta le vemos armarse caballero y cuando toma por caballeros andantes a los pacíficos señores que encuentra por el camino real, o cuando hiende su espada en los pellejos de vino que él se figura ser gigantes, o cuando descubre el yelmo de Mambrino sobre la cabeza de un barbero trashumante. Nos divierte aún más cuando la inmunda criada de la venta, entrando a tientas en el cuarto obscuro en busca del arriero, su amante, topa antes con don Quijote, e instantáneamente se transforma en una maravillosa princesa que viene a conmover su corazón. Sonreímos quizás algo menos cuando una obscura pueblerina de la Mancha se transfigura en la divina Dulcinea, flor de todas las gracias y beldades. ¿No se asemejan un poco nuestros amores de hombres cuerdos a este amor de un visionario? ¿No son también para nosotros divinos fantasmas las simples criaturas humanas de nuestro amor? Tras cada Beatriz se oculta una Dulcinea. Nos divierte, repito. Pero, en suma, sentimos que en medio de la selva de estos encantamientos y fantasmagorías, vive un corazón

heroico. El león que don Quijote encuentra metido en una jaula en medio del campo, es un león de verdad; y si, una vez abierta la jaula por orden de aquél, en vez de abalanzarse contra su adversario espectral que lo espera, lanza en ristre, firme sobre sus débiles pies, prefiere bostezar en sus barbas y volverle la cola, quiere decir que don Quijote, en aquél momento, es más leonino que el león. Los molinos de viento no son gigantes, y, sin embargo, se arroja contra ellos con su valiente espada y animoso corazón.

Los hombres que encuentra por los caminos trillados o en la soledad de los campos son, sin duda alguna, más razonables que él. Son villanos, ciudadanos, eclesiásticos, labradores, señorones, mercaderes, vividores, todas las variedades humanas, todas las multiformes criaturas de la escala social que se afanan por gozar o sufrir la vida. Y, sin embargo, entre tanto ser semejante a nosotros, ¿no está acumulada la parte más ideal en el maniático a quien no queríamos parecernos: en don Quijote?

Y Cervantes debe haber experimentado esta fascinación como nosotros. En él como en nosotros, la simpatía artística hacia el escuálido héroe, de débiles brazos y cabeza, cubierto

de armas, para provocar la risa, que sale un día de su pacífico caserón de pueblo dispuesto a regenerar el mundo, debe ser inconsciente, pero invenciblemente integrada con un obscuro sentido de afinidad moral. Y en esto está la más delicada fascinación del libro, en esto está el nudo que, salvo algún momento de debilidad en el autor, mantiene el *Quijote* al borde del humor más profundo y fino, e impide casi siempre que la sonrisa se convierta en risotada grosera.

Todo esto, entendido con discreción, está lejísimo de ser un símbolo: es sólo el perfume impalpable que aletea sobre las malandanzas del caballero. No se trata de ver crudamente representado el contraste entre la realidad y el ideal, u otras cosas parecidas. Ni menos se trata de querer construir un don Quijote nuestro, y filosofando buscar, en nuestra concepción de las cosas, si él es un loco o un cuerdo de orden superior, un hermano místico de San Ignacio, o un símbolo de la caduca ilusión universal. Don Quijote y Sancho Panza no significan sino lo que son: dos cómicos tipos humanos, presentados con profundidad y relieve maravillosos por un genio creador. Pero nada perderemos renunciando a las significaciones abstractas para detenernos ante la simple hu-

manidad de los personajes. Lo que un verdadero genio crea, aun encerrado en los confines de un carácter particular, lleva instintivamente el sello de lo universal y de lo eterno. Toda representación artística que nazca de los mantiales íntimos y secretos de la vida es, por necesidad, universal como la vida misma. La divina palpitación que agita los corazones humanos bajo el ritmo de la pasión de Iseo en el poema wagneriano, renueva, en todo tiempo, la aislada palpitación de dos remotos amantes que por la belleza de su pasión han llegado a ser un símbolo pasional. También Wilhelm Meister peregrinó, en sus *Lehrjahren* y *Wanderjahren*, por los senderos del mundo, encontrando en ellos toda clase de hombres cada uno de los cuales estaba encerrado dentro de la muralla de sus propios sentimientos e intereses; pero después de que aquellos hombres son descritos por Goethe, percibimos, hasta en los más humildes, algo que les convierte en imagen de una vasta humanidad, y sentimos la necesidad de descubrir en sus corazones, nuestro corazón.

Antes de terminar el *Quijote*, Cervantes había descrito un caso típico de manía en la novela que se intitula *El licenciado Vidriera*. Es éste un muchacho de mucho ingenio y de gran

pobreza que encuentra, sirviendo en Salamanca a dos estudiantes ricos, el modo de seguir sus estudios en la Universidad y de hacerse doctor. Un buen día se marcha y visita muchas tierras como soldado; vuelve después a la patria para terminar sus estudios. Pero he aquí, que por el sortilegio de una mujer que, queriendo hacerse amar, equivocó el mágico remedio, en lugar de encontrar el amor pierde el seso. Le parece haberse vuelto de vidrio, y creyendo esto, si alguien se le acercaba, daba gritos terribles suplicando que no le tocaran, para no romperle, pues estaba hecho de vidrio y no de carne como los demás. A pesar de esto era él, como don Quijote, un maniático muy razonable en todo lo que no se refiriese a su manía; tanto que todos le consultaban y siempre contestaba con cuerdas y agudas palabras, seguido de la turbamulta.

Al cabo de dos años de esta enfermedad, un religioso le cura. Y él, a quien todos escuchaban cuando estaba loco, hubiera querido encontrar oyentes, ahora cuerdo, para ganarse la vida haciendo valer su ciencia. Pero su cordura está a punto de obligarle a morir de hambre; así que maldiciendo de la corte adonde había venido, como enemiga de los cuerdos vergonzosos y de los tímidos virtuosos, quiere

dejar las letras y acogerse a su antiguo oficio de las armas.

En esta conclusión parece haber algo de sentimiento personal. Lleno está de recuerdos personales el relato del viaje del licenciado a Italia, y es singular que las notas autobiográficas abundan precisamente en una novela que ha parecido a ciertos críticos semejante al *Quijote*. En el frágil, delicadísimo hombre de vidrio que sufre al contacto de los demás hombres y pasa entre ellos flagelando con su sátira mordaz las debilidades e hipocresías, han querido ver la encarnación del espíritu de Cervantes y el presagio de don Quijote.

Puede ser. Pero si Cervantes intentó poner algo de su propia esencia en el vidrioso licenciado, no llegó a infundirle el soplo vital. La novela es fatigosa y deshilvanada. Se puede dividir en partes que no tienen entre sí el menor vínculo interno: la descripción de las ciudades italianas, la colección de agudas frases de Vidriera. Y por un defecto de arte, todo esto nada significará para nosotros: precisamente porque es siempre un rígido maniquí literario, que no deja pasar el reflejo iridiscente de la vida. Mientras que don Quijote, héroe cómico viviente, es en cambio, profundo, contradictorio, ondulante, inasible como la vida.

Y esto es, contemplado con humildad de espíritu, el don Quijote de Cervantes.

III

Después de haber descansado de los primeros trabajos, don Quijote se había calzado ya las espuelas para salir de nuevo a sus aventuras. Pero antes de que la segunda parte de la novela se publicase, el autor recogió en un volumen las comedias que en ningún teatro le admitían. Y una de estas comedias — así divulgadas en el intervalo de las dos partes de otra obra que quería ser, y lo parece, una batalla dada contra la caballería fantástica— es, precisamente, un fantástico libro de caballerías.

Se titula *La casa de los celos*, y consta, como de ordinario, de tres actos. Tres actos llenos de la belleza fulgurante de Angélica, perseguida por los rivales Roldán y Reinaldos, en medio de los encantamientos de Malgesi, y en presencia de la barba florida de Carlo Magno.

En la primera escena, lejanamente inspirada en Boyardo (*Orl. Inn.* I, I, 15 ss.), Reinaldos, que se cree víctima, por su pobre arreo, de las

burlas de Roldán y Galalón, profiere terribles amenazas en octavas reales. Roldán le calma a despecho de Galalón; pero un paje entretanto anuncia la llegada a la Corte de «una diosa del cielo». Es la gran escena boyardesca: la aparición de Angélica, el desafío en nombre de Argalia, la oferta maravillosa al vencedor. Malgesi, sospechando algo, dedícase a sus encantamientos; descubierta por éste la insidia de la encantadora, ha de esforzarse en reparar el mal, mientras Roldán y Reinaldos, ya fervientes rivales, galopan tras la fugitiva Angélica. Y de aquí en adelante, el drama se convierte en una maraña de aventuras y de encantamientos en la selva de Ardenia, fecunda para los caballeros como lo eran para don Quijote las llanuras de la Mancha; una maraña salvaje, que hace desear aquellos humildes orígenes del teatro español, de tiempos aún tan vecinos y sin embargo tan distintos; cuando, como dice el mismo Cervantes, «no había tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro...; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas».

El mago Merlín encanta la espada de Roldán para que no hiera; Angélica llora por su her-

mano Argalia arrojado al río por el vencedor Ferraguto; Marfisa busca incierta los misterios de la selva, y, en fin, entre pastores se refugia Angélica, huyendo de los aventureros amantes. Para que Reinaldos deje los amores y la caza, Malgesi se le aparece de improviso por la boca ardiente de una sierpe. Como fantasía, podría bastar. Pero, no. Los males del amor desfilan, personificados, al son de una música triste. Sobre un carro tirado por leones de la montaña fulgura Afrodita, que Merlín ha arrancado de los brazos de Adonis; en medio de una nube surge Cupido, para revelar los ocultos prodigios de la fuente de Ardenia. La Mala Fama, con túnica negra, negras alas y cabellera negra, y la Buena Fama vestida de blanco, derraman sucesivamente sobre el apasionado Roldán sus consejos.

En medio de todo esto, oculto en la red de sus milagros, se esconde Malgesi. Él es el verdadero protagonista. Para él el drama no es más que una *féerie* gigantesca, una farsa monstruosa. Es Malgesi quien presenta a los ojos de Reinaldos la visión de Angélica maltratada por los sátiros lascivos; es Malgesi también el que, por encanto, hace surgir a Angélica ante la lanza que Roldán maneja contra Ferraguto, y apenas Roldán se arroja a los pies de

aquélla, cuando se encuentra con que abraza las patas endemoniadas de un sátiro maligno. Marfisa desafía con voz sonora a los paladines, pero del cielo descende al fin, sobre aquel pálido enmarañamiento de aventuras, y de sueños, y de magias, un ángel enviado por Dios, que anuncia la gran irrupción sarracena en los reinos cristianos:

«Viste las duras armas Agramante,
y deja Ferragut a Andalucía,
Rodamonte feroz viene adelante;
sus fuertes moros Zaragoza envía
con Marsilio.»

¡Al arma, los paladines! Confiada al duque de Babiera, Angélica será el premio al más fuerte. Reinaldos con Roldán, ya aplacados, sueñan con la batalla y las dulces conquistas: solamente en la sombra, Malgesi el encantador, piensa en la futura derrota de Roncesvalles.

Si el cura, amigo y consejero de don Quijote, hubiese encontrado *La casa de los celos* en la biblioteca de éste, no hay duda de que el drama habría ido al fuego en compañía de Florismarte de Hircania o de don Olivante de Laura. «¿Cómo es posible—exclama el canó-

nigo con gran sentido— que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo... tanto palafrén, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamientos, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bizarría de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen?»

La casa de los celos, pastiche caballeresco salido de las manos de quien compuso el *Quijote*, es algo más que un mal drama: es una especie de absurdo psicológico, y merece que nos ocupemos de él, por si descubrimos algún rayo que ilumine mejor el secreto de la novela.

Es preciso advertir que no se oculta ningún propósito de sátira en este drama. Los caracteres son todos tradicionales: Carlomagno, Galalón, Malgesi y los demás son iguales a los de los poemas de Boyardo y Ariosto. Reinaldos, a veces, es cómico en medio del furor de sus bravatas:

¡Pues juro a fe, que aunque le valga Roma,
que le mate, y le guise, y me le comá!

Pero aun esto era tradicional. Y que el intento del poeta estaba lejos de todo propósito satírico se demuestra, especialmente, en traer a la escena, al lado de aquellos fantoches carolingios, a Bernardo del Carpio. Allí donde los otros héroes, caballeros del Amor, sueñan y disparatan, Bernardo se muestra como el gran caballero español. Aparece, sin necesidad, a cada triquitraque. Artísticamente es un estorbo. Pero el poeta parece haberle asignado la misión de representar en medio de aquellos devaneos sentimentales la dignidad del amor nacional y la elevación de las nobles luchas. —¡Deja estas selvas, do caminas ciego, le grita enfáticamente Merlín; vuelve, vuelve, Bernardo, a do te llama un inmortal renombre y clara fama!— Pero Bernardo prefiere poner a prueba su valiente corazón, desafiando a los paladines. Al final ha de intervenir una Castilla alegórica para amonestar al hijo pródigo, y llevárselo, por ocultos caminos, al suelo patrio.

Sólo es cómica alguna nota episódica. Hay, por ejemplo, un escudero vizcaíno de Bernardo del Carpio, que se aburre de tener que seguir a su amo por las selvas, como se aburría frecuentemente Sancho Panza siguiendo las huellas de Rocinante (el vizcaíno, con su dis-

paratada sintaxis, era uno de los tipos de la comedia del tiempo). Nos acordamos de don Quijote y Sancho a propósito de una escena en la que Reinaldos describe a un pastor los ojos como estrellas, los cabellos de oro, la frente como espaciosa ribera, y una hilera y otra hilera de ricas perlas de Oriente, la garganta que es columna de este cielo... y el pastor responde con burlas a esta ejemplificación demasiado imaginativa. Igualmente episódicas son algunas graciosas escenas pastoriles: una Arcadia finamente realista, un fresco «buen retiro» en medio del tumulto mágico y caballeresco del drama. No es la Arcadia florida de novelas como la *Galatea*, a imitación de Sannazaro; es, más bien, el realismo pastoril perpetuado en el teatro español desde el tiempo de Juan del Encina, o mejor de Bartolomé de Torres Naharro, pero atemperado por un ingenio más armónico y fino.

El antiguo teatro había ya intercalado escenas cómicas de pastores aun en dramas trágicamente sentimentales; *La casa de los celos* sigue siendo una seria ficción caballeresca a pesar de estas gratas escenas campestres. En la misma selva donde Clori sonríe Roldán se vuelve loco de amor, y Bernardo del Carpio escucha los presagios solemnes de su destino.

Se podría decir que *La casa de los celos* no es más que un artificio vulgar para la conquista del público, un pretexto grosero para el empleo de tramoyas estupefactivas. Pero quizás al decir esto, seríamos también nosotros algo groseros. Demasiado pura y proba fué la conciencia artística de Cervantes; pura y proba aun en los esfuerzos vanos que a veces la cimentaron.

No. Es que aquí le vemos otra vez en desacuerdo consigo mismo. Además, él gustó en el reino caballeresco de las presuntuosas aventuras de Amadis, vió en *Tirante el blanco* «un tesoro de contentos y una mina de pasatiempos», apreció las gestas de Orlando enamorado y Orlando furioso. Sintió y amó la caballería heroica hasta el punto de saltar las barreras impuestas por su gusto mesurado, sobrio, realísticamente preciso. Así nació en un momento de abandono *La casa de los celos*. Cervantes estuvo en perpetua contradicción al pintar sus caballeros y sus pastores, y en la fascinación de su héroe está reflejada esta doble conciencia. Pudo, al mismo tiempo, amar a don Quijote y reirse de don Quijote, destruir la caballería y soñar con la caballería.

Por esto nosotros apreciamos cierta ternura aun en su parodia; por esto la misteriosa ambigüedad de la obra asume un sentido profundo que desde hace siglos se ha querido juzgar bárbaramente como un contraste de dos símbolos. Esto nos recuerda uno de los más finos espíritus del Renacimiento español, Juan de Valdés, discípulo sutil de Luciano y de Erasmo, maestro a su vez de Julia Gonzaga y de Victoria Colonna, el cual en su *Diálogo de la lengua* afirma que no hay estómago capaz de resistir las novelas caballerescas, llenas de embustes y monstruos del arte, aunque confesando haber pasado diez años leyéndolas con sin igual pasión.

Y aun en esto el alma de Cervantes no es más que el alma discorde de España. Algunos viajeros, al trasponer los Pirineos, han reconocido en seguida en los españoles que ocupaban el mismo vagón todo un muestrario de Quijotes y Sancho Panzas. España, dice Mauricio Barrés, parece llevar consigo la propia parodia.

En fin ¿dónde encontrar mayores contrastes espirituales? Aquel mismo gusto caballeresco que se exaltaba con fantasías ebrias importadas de tierras extranjeras durante el siglo xv, había nacido cuatro siglos antes aus-

tero, sincero, profundamente realista y humano, aun cuando no respetaba demasiado la verdad histórica. No hay nada maravilloso ni fantástico en el *Cid*. El héroe vive como nosotros, llora, reza, va a misa, abraza a su mujer, piensa en el matrimonio de sus hijas y acude a las necesidades de su casa. Pero mayores contrastes se observan entre los hombres de una misma generación, sin intervalo alguno de tiempo. Mientras la nación hervía en interiores tumultos o se extendía con cálidos ímpetus guerreros más allá de sus confines, y toda España trabajaba por construir su historia, los poetas languidecen cantando pálidos amores petrarquescos, amores sin voluptuosidad y sin alegría, nacidos en alguna isla de ensueño que en vano lamía a su paso el sonoro río de la vida real. ¿No salieron a la luz, en pocos años, la vieja bruja Celestina, intermediaria de amores, y Santa Teresa? ¿Lazarillo de Tormes el cínico muchachuelo, hijo del arroyo, y San Juan de la Cruz? Dos revelaciones opuestas y casi dos descubrimientos en los reinos del mundo moral, cuando apenas había pasado un decenio del descubrimiento, en el mundo físico, de la América de Cristóbal Colón. De una parte la observación cruda de la realidad humana, la exposición

brutal, pesimista de una vida baja y corrompida representada con la misma imperturbabilidad con que los novelistas del siglo XIX— desde Flaubert en adelante— habían de honrarla. De otra el éxtasis místico, la anhelante ascensión por las gradas que han de conducir a la humanidad a la más ebria unión con la naturaleza divina. La Celestina sonríe obscenamente en la sombra, mientras Santa Teresa se consume, perdida en el arrobamiento divino.

Así comprendemos mejor a don Quijote que aporta el sueño caballeresco a los hombres de su tiempo. Y aquellos hombres forman un pueblo viviente. Se podría trazar un cuadro completo de la sociedad española en el siglo XVI, con sólo recordar el mundo pintoresco en que se mueve don Quijote. Pero el realismo de Cervantes, aun en un siglo en que tanto se manifestó, es un realismo exclusivamente suyo, poético y delicado, de suaves tintas aunque siempre profundo. No es el realismo grosero de los novelistas italianos, que toman del hombre los pocos rasgos esenciales, esquemáticos, imprescindibles para la acción, y los proyectan con luz rápida y cruda. No es tampoco el realismo del *Lazarillo de Tormes*, en donde el

escritor esconde bajo la aparente serenidad una dura visión pesimista del mundo, y describe la vida como un tendedero de andrajos al sol. Cervantes, ya lo he dicho, no es un optimista, sino un pesimista sin verdadera amargura. Ama la vida aunque sufre en ella, porque la vida es un espectáculo que le absorbe. Al hombre que pasa, le envuelve enteramente en una sola pero serena mirada. A veces, se ríe de él, pero en su sonrisa brilla siempre un rayo de amor, como le acontecía con don Quijote.

Han acusado a la novela de ser una serie de episodios fragmentarios, como si todo episodio no tuviese su único centro en las personas del protagonista y de su escudero. Pero hay aún otra unidad más profunda, que consiste precisamente en esa luz igual en que aparecen envueltos hombres y cosas a través del humorismo de Cervantes. Don Quijote, Sancho, los caminantes, los hombres del campo y de la aldea, los señores, los religiosos, toda la variedad social, toda la faz de la humanidad, aun conservando la nitidez de sus contornos, se confunden en aquella luz, como las notas de una sinfonía musical vienen a confundirse en la onda del ritmo musical.

Quizás el mejor modo para comprender la

grandeza de esta novela de las novelas es compararla con una obra de Luciano, *Las historias verdaderas*. Ya viejo, después de haberse burlado, durante muchos años con su espíritu acre y frío, de los hombres y de los dioses, Luciano quería seguirse burlando. Los dioses habían muerto. Los mitos nacidos del seno de la antigüedad helénica se reducían ahora a fantasmas vacíos para uso de retóricos y de poetas. Rota la sólida unidad de la raza, agotadas sus fuerzas ideales, desaparecidas las murallas que en un tiempo separaron la Grecia heroica del vasto mundo ignoto de los bárbaros, Luciano se veía rodeado de un pueblo que buscaba ansioso en aquel mundo nuevos espejismos con que sustituir sus apagadas creencias y nuevos sueños para aplacar la sed de sus nostalgias.

Los cielos se habían cerrado, y el único refugio que se ofrecía a la fantasía era la tierra, cada vez más extensa, revelada por las conquistas de Alejandro y por los geógrafos y viajeros, verídicos o fabulosos, en el lejano corazón de Asia. Pero después que los países ya conocidos, terminaban por revelarse todos igualmente circunscritos y demasiado pronto recorridos, y no podía contenerse una aspiración infinita en sus breves límites, comenzó el

sueño a buscar países desconocidos, imposibles viajes, fantásticas aventuras que apagasen la dolorosa necesidad humana de constituir un asilo para olvidar la realidad amarga de la vida. Y sabiendo cómo no pueden encontrarse en el propio corazón ni la cordura ni la felicidad, la nostalgia de los griegos se encaminó a las islas maravillosas perdidas en lejanísimos mares, que nunca habían sido surcados por ninguna embarcación: hasta allá llegaron pensando encontrar aquel bien, que sólo puede ser revelado al hombre por la continua experiencia del mal. Así surgió toda una literatura novelesca inspirada en aquella tendencia; una extraña fantasmagoría de invenciones y leyendas geográficas tan llenas de falsedad, cuanto lo eran las historias caballerescas del siglo xv.

Entonces fué cuando Luciano escribió *Las historias verdaderas*. Estas fueron para las novelas de viajes, lo que el *Quijote* para las de la falsa caballería. Empujado por el deseo de ver y aprender cosas nuevas, Luciano surca los mares con algunos compañeros, para descubrir la anchura del Océano y tentar el misterio de la otra orilla. Pero apenas se han librado de las insidias de una isla demasiado voluptuosa, cuando un vendaval les empuja hacia la luna. Después de una carrera por en-

tre los astros, descienden de nuevo al mar, donde se los traga una ballena que en el vientre tiene aguas, islas, bosques, pueblos en guerra y templos divinos. Salidos de allí, son arrojados hacia las Islas Afortunadas, en las cuales se juntan alegres las sombras de los grandes hombres y de las mujeres hermosas de la antigüedad. Allí está Elena, que prefiere huir de nuevo del tálamo de Menelao y de los goces del Paraíso, para sentir las caricias de un paciente marinero. De las Islas Afortunadas pasan al infierno, donde, escribe Luciano, se atormenta especialmente a los embusteros y a aquellos que han engañado a los venideros con sus fabulosos relatos, como Ctesias y Herodoto: «lo que me proporcionó algún consuelo, por ser este el vicio de que me siento menos culpado».

El intento satírico es, pues, el mismo en Luciano y en Cervantes. Pero Luciano se ha limitado a una caricatura hiperbólica y excesiva, acumulando episodios monstruosamente inverosímiles con un ímpetu que divierte precisamente porque lo hallamos expresado con el estilo de un ironista claro y frío. Es como una mezcla de Rabelais y de Voltaire. Lo que no puede existir es nuestra participación sentimental. La sátira sigue siendo sátira. El au-

tor busca su efecto amontonando extravagancia sobre extravagancia, en un relato completamente externo, sin transportar aquel universo fantasmagórico a un débil y doliente cerebro humano que se asemeje al nuestro y que con todo aquello se irrite y sufra. Todo es ficticio, todo es fantástico. En el *Quijote*, por el contrario, todo es humano. Las mismas visiones del héroe no son más que una deformación subjetiva. En *Las historias verdaderas* encontramos el espíritu de Luciano; en el *Quijote* encontramos, en cambio, entre las ridículas aventuras, esa escena en que todos representamos nuestro papel, y un reflejo de nuestra alma y de nuestro mundo interior. Así también nosotros, que al razonar rechazamos las interpretaciones simbólicas, místicas, románticas, atribuidas a esta vieja sátira literaria, no podemos abrirla sin ser envueltos en la fascinación de su divina ambigüedad, y sentir en las páginas del libro el fluctuante misterio de la vida.

LAS NOVELAS EJEMPLARES

EL primer ensayo novelístico de Cervantes está intercalado, como una especie de intermedio, en las escenas pastoriles de *La Galatea*. Una invención no peregrina se mezcla allí con los recuerdos de la vida vivida. El protagonista es un joven eremita sentimental que narra sus aventuras de mar y tierra. Historia de asaltos, duelos, muertes supuestas, fugas, encuentros; historia, sobre todo, de generosidad y de amor que ocurre en Italia en torno a una muchacha napolitana. Entre los principales episodios está la captura de una nave cristiana por los bajeles corsarios: «A la sazón que el viento comenzaba a refrescar, los solícitos marineros izaron más todas las velas, y, con general alegría de todos, seguro y próspero viaje se aseguraban. Uno de ellos, que a una parte de la proa iba sentado, descubrió, con la claridad de los bajos rayos de la luna, que cuatro bajeles de remo, a larga y tirada boga, con gran celeridad y priesa, hacia la nave se encaminaban, y al momento conoció ser de

contrarios, y con grandes voces comenzó a gritar: ¡Arma, arma, que bajeles turquescos se descubren!» Esta invocación anhelante de cristianos, «¡arma, arma!», era el trágico grito inolvidable que aún resonaba en los oídos del poeta y que resonará asiduamente en tantas obras suyas, testimonio de la experiencia dolorosa de la vida morisca y de las tragedias de los corsarios.

Otra novela intercalada en la primera parte del *Quijote* reaviva con más intensidad la memoria de los años de Berbería. Es la historia de un capitán, que después de haber recorrido Italia y combatido en Lepanto cae en poder de los infieles, con los cuales asiste a los episodios navales que sucedieron a la memorable batalla: Navarino, Túnez, la Goleta. Son los episodios en que Cervantes tomó humilde parte. Conducido como prisionero a Argel, el capitán, después de mucho penar, se salva con la ayuda de una jovencita mora, que venera en secreto la cruz; y con ella, hecha su esposa, vuelve al materno suelo de España. Es, poco más o menos, el mundo que se agita en las dos comedias, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*: un sencillo argumento novelesco sobre el fondo de los recuerdos personales y de la observación directa. Estas historias de

esclavos y de corsarios, difundidas antes con las novelas de la decadencia griega, habían ido transmitiéndose por cien senderos distintos a través de la Edad Media; y ahora volvían a florecer, después de que los esclavos y corsarios de la antigua literatura habían recibido un soplo de vida en la realidad de los esclavos cristianos y de los corsarios berberiscos.

Aún hay otra novela intercalada en la primera parte del *Quijote*, la novela del *Curioso impertinente*. Estamos en Florencia. No más aventuras de ultramar; se trata ahora de un sencillo caso de psicología conyugal. Anselmo, un marido que debe haber leído al Ariosto, quiere persuadirse de si su mujer le es fiel: a toda costa desea inducirla a tentación, para ver hasta dónde resiste el temple de su virtud. Con infinitos trabajos convence a su amigo Lotario para que se apreste al asalto. El amigo es honesto, honestísima la mujer; pero en medio de la libertad en que los deja a intento aquel marido original, no tarda en nacer el amor. En toda la novela se entabla una batalla en aquellos dos corazones en que combaten el nuevo deseo, la sorpresa, el reparo, la angustia de ceder, hasta que se resuelve la duda de Lotario y el hado de Anselmo «Ejemplo claro que nos muestra que sólo se

vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas.»

Así, la sutil novela psicológica de origen ariostesco se cierra con una severa moraleja. El poeta ha sonreído, pero para dar una lección. Lotario y Camila, la frágil amistad y la más frágil virtud conyugal, han pecado para edificación nuestra. Ya no nos sorprenderá si al volumen que contiene otras doce novelas, que Cervantes publicó en 1613 en el intervalo entre la primera y segunda parte del *Quijote*, el autor quiere darles el título de *Novelas ejemplares*; porque «si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá se mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí».

Si tomáramos muy al pie de la letra estas palabras del prólogo, podríamos creernos ante una pesada colección de ejemplos moralizados, como los que tanto apreció la Edad Media, o más bien, como los compilaron, para mayor gloria de Dios, los clérigos medioevales. Por el contrario, las *Novelas Ejemplares* son mucho más: son la tentativa hacia un arte original, fre-

cuentemente poderoso, que entre muchas sombras grises, sabe hacer saltar vivas chispas luminosas, y después de tantos y tantos intentos de novelas del siglo xvi, consigue decir algo nuevo y fuerte.

¿Qué es lo que leían los españoles, como novelas, antes de que Cervantes compusiese las suyas?

Juan Boccaccio no había reunido aún su gozosa tropa para novelar sobre la colina de Fiesole, cuando en 1335 don Juan Manuel daba por terminada la corona de cincuenta apólogos y relatos, conocida con el nombre de *Conde Lucanor*. Don Juan Manuel, sobrino del rey, hijo de un infante de España y de una princesa de Saboya, autor de versos, hoy perdidos, y de muchas obras de consejos históricos y morales reunidos en medio del trajín de una varía fortuna política, fué, con su *Conde Lucanor*, quien primero supo infundir la vida del estilo propio a la materia bruta e incolora de los relatos más o menos populares, esparcidos por todo el ámbito medioeval. No se acerca aún a la plástica fuerza de Boccaccio, pero en los personajes de sus novelas, que repiten los viejos motivos asendereados por el uso secular de

cien pueblos, comienza a respirarse la frescura de una originalidad renovadora. Su mundo es el mundo de Boccaccio; uno y otro beben de las mismas fuentes. Sólo que mientras el italiano sonrío sereno —sin que se lo impida el menor escrúpulo— del espectáculo del mundo y de la dulce voluptuosidad de la carne, el español más arisco, más austero, encerrado en la armadura de su fe, quiere que la vida le sirva, no para el arte, sino para la moral. Así la primera aparición de la novela en la literatura española tiene el mismo sentido puro que tendrán tres siglos después las Novelas Ejemplares de Cervantes, con la diferencia de que en Juan Manuel el propósito moral rebasa y casi ahoga la inspiración artística.

Guardémonos de ver en esto un sello de raza, en vez de una coincidencia fortuita. Como he dicho, los ejemplos moralizados son comunes a todas las literaturas medievales; en cuanto a Cervantes, la ley moral nace en él espontáneamente de la íntima necesidad, antes que de la tendencia europea posterior al concilio de Trento. Tan no se puede invocar el genio de la raza, que justamente cuando don Juan Manuel se esforzaba en apuntalar la virtud de sus connaturales, uno de éstos, ¡y nada menos que todo un arcipreste! responde

lanzando en el ámbito pesado de la iglesia y de la escuela, un vigoroso grito de rebeldía, una cínica risotada de voluptuosidad y de escarnio.

El libro de buen amor del Arcipreste de Hita es un denso centón de recuerdos personales y de ficciones fantásticas. Allí se confunden verdad y poesía. Hay un fondo autobiográfico, hay una paráfrasis del Arte de Amar ovidiano, hay una guirnalda de novelas independientes, y toda una famosa comedia lasciva, de bajísima latinidad—el *Pamphilus*—adaptada al ambiente español. Aquel obscuro clérigo poeta, que pasó muchos años de su vida en prisión, es uno de los espíritus más libres que han florecido en la época medieval. Es, por afinidades diversas, un pariente de Juan de Meung, de Boccaccio, de Villon, de Rabelais. En su verso se encuentra toda la ferviente variedad de la vida y toda la voluptuosidad de la juventud; pero al mismo tiempo encontramos la sátira benigna o punzante de un espíritu culto que, no satisfecho con gozar, sabe juzgar también. Tiene, sobre todo, una maravillosa sinceridad y fuerza de estilo para animar una vastísima escena en la que vive íntegra la España de su tiempo, no la España empenachada y heroica del *Cid*, sino la España de la vida diaria, de la

casa, de la calle; bohemios, aventureros, frailes, juglares, monjas, estudiantes, mujerzuelas: todo un pueblo creado por él con su ímpetu alegre, un pueblo que expresa por cien bocas la verdad simple y desnuda de la comedia humana.

Tres maestros principales tuvo el Arcipreste: Ovidio, los *fableaux* franceses y el propio sentido de la realidad. Pero fué, a su vez, un maestro del que muchos aprendieron. Él inició el arte realista en un país que hasta entonces no había sabido pararse a mirar el mundo tal cual es. Junto al ideal heroico del *Cid*, puso el cómico realismo de taberna, y entre las voces austeras contemporáneas que disertaban sobre fe y moral, arrojó, como un festivo sacrilegio, su carcajada. Después de él, la vieja España continuó viviendo fuera de la realidad, soñando en confusa amalgama, el sueño caballeresco, el sentimental, el pastoril, el romántico; pero de la fresca vena descubierta en el suelo patrio han de brotar un día la *Celestina* y la novela picaresca.

La *Celestina*, compuesta a fines del siglo xv, se nos aparece como la obra más singular de la antigua literatura española.

El argumento es sencillísimo: una pasión juvenil, una cooperación rufianesca, y, como

final, una tragedia. Todo esto se cuenta, primeramente en diez y seis actos, que después se transforman en veintiuno. Drama hecho para la lectura, y no para la escena. ¿De qué fuentes deriva la *Celestina*? A cada paso se descubre la influencia clásica, el teatro latino medieval, las comedias humanísticas, las reminiscencias de Boccaccio y Petrarca, y otras infinitas. Pero, en realidad, la *Celestina* deriva de la vida. El autor pretende haberla escrito «en reprehensión de los locos enamorados... e en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes». ¿Habrà que creerle? Estas alcahuetas y estos sirvientes son sus delicias. La pasión se expresa en un estilo recargado, de humanista que se acuerda demasiado de Ovidio y de Boccaccio y de los tratados de retórica; pero el torpe mundo que allí se agita, parece tallado en bronce, con unos cuantos sencillos perfiles, con un lenguaje pintorescamente popular, por un artista claro y profundo. Si hay algo de énfasis nacional en el juicio de un crítico, según el cual, al autor de la *Celestina* le había sido concedido el don de crear caracteres en tal grado que no puede parecer irreverente la comparación con Shakespeare, no es menos cierto que supo dar vida nueva a un mundo que se había ido des-

vaneciendo, al pasar de libro en libro, a través de toda la tradición cómica latina.

Y después de la *Celestina*, he aquí el *Lazarillo de Tormes* que en 1554 aparece en Burgos, marcando una época en la literatura europea. Sólo en medio de las dificultades de la existencia, el muchachuelo perdido en el arroyo, destrozado por el áspero aprendizaje del hambre, va de amo en amo, de oficio en oficio, perfeccionando su única ciencia del mal. Y cada etapa de su vida es un nuevo cuadro destacado, en el que el autor moldea con la pluma amarga, como un Callot de la prosa, las miserables y grotescas desventuras humanas.

Se han querido señalar en el *Lazarillo* influencias italianas o francesas. Quizá existan, pero habría que probarlas; y de todos modos, ninguna influencia extranjera podrá borrar jamás la fresca y potente impronta original. *Lazarillo* es español en su alma, como es españolísimo el mundo en que vive. Las influencias han de apreciarse en muy poco, cuando inspiran obras maestras. La influencia italiana es palmaria hasta finales del siglo xv en los novelistas insignificantes, que repiten en España todo lo que han aprendido de los novelistas italianos: recuerdos de arte italiano se

entreven en las feroces novelas en que Anselmo de Turmeda en 1418 recoge contra curas y frailes los antiguos motivos satíricos comunes a toda la Edad Media, pero reforzados con su odio personal de fraile renegado. Uno después de otro, se van traduciendo Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinzio, Straparola y otros más; sobre todo en la segunda mitad del siglo xvi los imitadores fueron innumerables, no sólo en la novela, sino también en el teatro. Pero la novela breve siguió siendo italiana: no pudo en su nueva patria, perder su carácter nativo para hacerse española. ¿Por qué? Quizás no se adaptaba a ella el genio del país, más grave y lento. En cambio, la caballería de las novelas francesas, penetró tan adentro en el espíritu nacional, que terminó por adquirir alma española, y se extendió hasta invadir casi todos los géneros narrativos. Las fantasías que forjaron con ardor los combates carolingios y en los encantamientos artúricos, gustaron de confundir estas fantasmagorías con argumentos de amor y de aventuras heredados, a través de muchos intermediarios medievales, de la novela helenística, de la cual también Boccaccio había aprovechado la trama, volviendo a narrar en el *Filocolo* las aventuras de Flor y Blancaflor. Y la novela helenís-

tica, romántico desenvolvimiento de aventuras de tierra y mar, se mezclaba a su vez con la novela psicológica de amor de la que fué modelo famoso la *Fiammetta* de Boccaccio. La novela sentimental, representada también en el *Quijote*, con las historias de Cardenio, Luscinda y Dorotea, apreciada ya hacia la mitad del siglo xv, tenía su punto de apoyo en el análisis del corazón y en las conmociones de la vida interna; lo opuesto a las novelas de caballería y de aventura, que se desenvolvían, en cambio, entre las peripecias de la vida externa; y, sin embargo, el gusto común reunió frecuentemente, a aquélla y a ésta, Amadis y Fiammetta, las visiones del sueño fantástico y los profundos abismos del corazón.

Hubo así un poco de todo en aquellos viejos relatos que divirtieron al pueblo y a la sociedad elegante de España. Caballerías, aventuras, historias sentimentales y de pasión, cuadros de costumbres, novelas a la italiana, colecciones de anécdotas, de frases, de dichos. Pero cuando Cervantes comenzó a escribir sus novelas, mostró que entre tanta variedad de inspiraciones mediocres y de formas manoseadas, aún había lugar para algo más: para el genio.

«Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.» Estas palabras las escribió el poeta para entretenimiento de los críticos que, desde hace tres siglos, vienen estudiando cómo ha de entenderse esta soberbia afirmación de arte original. Ciertamente que la novedad no consistía para Cervantes, como se pretende, en sólo la brevedad de las novelas, por ser él el primero que compuso novelas originales no muy extensas; porque no hace relación a la brevedad o largura, y lo original ha de buscarse en algo más profundo que en el número de las páginas.

Son doce novelas en su mayor parte extraordinariamente distintas unas de otras. Aquel singular contraste que se observa en toda la creación artística de Cervantes, entre el *Quijote* y la *Galatea*, los intermedios cómicos y la última novela, entre la vena realista, la humanidad profunda, el humor burlón y las pálidas fantasías del sueño, está vivo y presente en estas novelas. Si quisiésemos atender sólo a los argumentos, aparentemente, se podrían cla-

sificar según los tipos corrientes de la época en novelas de costumbres, en novelas de aventuras, en novelas de caracteres, en florilegios de dichos y sentencias. No existe ni el menor rastro de la unidad íntima y esencial en que se funde, por ejemplo, la enorme materia humana del *Decamerón*, a pesar de provenir de mil diversos manantiales y reproducir mil distintas formas de vida. Comencemos con la primera, *La Gitanilla*. Una vieja gitana, cargada de malicia, cría a una niña a la que llama Preciosa, y la adiestra en todas las artes de su raza. Tesoro de gracia y de belleza, Preciosa cautiva los corazones con la suave seducción de la danza, con la magia del canto, con los dichos impertinentes y agudos. Se diría una criatura cuidada en estufa romántica y sin embargo, viviente en la realidad perenne del mundo. Cervantes la describe con cariño, imitando las particularidades de su acento gitanesco. ¡Y qué de vida brota alrededor de ella! Recuerdo al grave teniente, que se para a admirarla en la calle, en un corro de gente, y que no se atreve a esperar el fin del romance «por no ir contra su gravedad»; y la miseria pomposa de la casa señorial en que Preciosa es invitada a cantar y en la que ninguno de los amos encuentra ni un cuarto con que recompensarla,

Pinceladas ligeras, que iluminan fugazmente las secretas penumbras de almas y de costumbres. Cuando Preciosa deja las calles de la ciudad para andar con su tribu por los caminos, las costumbres gitanas son reproducidas con menor relieve, ya porque el poeta no las conociese directamente, ya porque las escenas sentimentales comienzan a sofocar la libre descripción. Un joven caballero arde de amores por la gitana y para conseguirla se hace gitano, sufre la mala compañía, se expone a la acusación de un crimen que no ha cometido y a la prisión, hasta el venturoso día en que Preciosa es reconocida como la hija de un gran señor, a quien los gitanos la habían robado de pequeña, y todo acaba en una alegre promesa de casamiento.

Si el carácter de Preciosa es iluminado por un precoz rayo romántico, *El celoso extremeño* tiene, en cambio, sus raíces en la novela realista de la Edad Media. Es un viejo, ferozmente celoso de su muy lozana esposa, que muere cuando las artes de un jovencuelo le arrebatan su tesoro amoroso. El argumento es flojo, pero la novela es viva y luminosa. El alma pueril de la joven esposa que cede inconscientemente a una tentación mal entendida, la fútil complicidad de las criadas, las ávidas precau-

nes del viejo, toda esta escena movida está sacada del corazón profundo de la humanidad que pasa, y al pasar no muda. El mismo perfume de sinceridad humana y artística se encuentra en la novela *La ilustre fregona*. Diego de Carriazo es un joven caballero que habiendo huido de la casa paterna había gozado durante algunos años de la licencia, el juego y los placeres del pícaro vagabundo, y después de una breve estancia con la familia, ignorante de todo, con pretexto de estudiar en Salamanca, sale con su amigo Tomás de Avendaño en busca de la alegre bohemia de la calle. Pero el destino les conduce a una posada de Toledo, célebre por la belleza de la criada Costanza. Tomás se enamora; y para no alejarse de ella se hace mozo de cuadra, como, por una pasión igual, se convirtió en gitano el caballero de *La gitanilla*. Diego, a su vez, se hace aguador, para no dejar a su amigo. Si en *La gitanilla* el espíritu agudo de Preciosa era el centro de la acción, aquí se mueve, en torno a la pálida e incolora Costanza, el bullicio cotidiano de una posada española de comienzos del siglo xvii. No es el amor de Avendaño, sino esta escena agitada, varia, intensa lo que da vida a la novela. Es la Argüello, una compañera ya madura de Costanza que ha puesto los

ojos en el aguador fingido y quiere vencerle de amor; es otra criada gallega que quiere conquistar al nuevo mozo de mesón; es el hijo del Corregidor que da por la noche música para enamorar a Costanza; es un exquisito cuadro de costumbres populares en la batalla de los verdaderos aguadores contra el fingido, que con su asno gallardo tropieza y hace caer al asno viejo, cansado y flaco de un compañero; es, en suma, un sano y fuerte hálito de vida en una simplicidad perfecta de estilo. ¿Porqué esta riqueza ha de terminar miserablemente? Termina con el reconocimiento de Costanza, hija perdida de gentes de alta estirpe, y con un triple matrimonio.

El mismo sentido realista del color, la misma simplicidad luminosa de estilo, existe en la breve historia de un *Matrimonio engañoso*: es la historia de un soldado que se casa creyendo rica a su esposa, mientras que ésta, a su vez, confía en la posición que hacen suponer las galas y gallardía de aquél, resultando ambos engañados. Pero la obra maestra en este tipo de relatos es *Rinconete y Cortadillo*. Son dos muchachuelos, de alrededor de catorce a quince años, pero que ninguno pasaba de diecisiete, ambos rotos, sucios y tostados por el sol. Se encuentran un día de verano en

el portal de una venta, y el que parecía más viejo pregunta al otro más pequeño:

—«¿De qué tierra es vuesa merced, señor gentilhombre, y para dónde bueno camina?»

—«Mi tierra, señor caballero, no la sé, ni para dónde camino tampoco».

Hijos del arroyo son Rinconete y Cortadillo. Con esta misma gravedad deben hablarse aún hoy los mendigos a la puerta de las iglesias de Sevilla. Los dos se cuentan su historia y se unen para tentar la suerte por la ciudad. Como primera hazaña roban, en el juego, a un arriero. Continuando, saquean una balija de los compañeros de viaje. Y helos ya, reyes avizores de la plaza, en el mercado de Sevilla. Pero el ladrón, en Sevilla, era casi un funcionario civil. Tiene sus autoridades, sus leyes, sus deberes de oficio. El ladrón tiene sus estudios y prácticas lo mismo que el juez o el sacerdote. Y la sociedad de los ladrones organizados, no tarda en descubrir a los dos nuevos reclutas. Un acólito para a Rincón y Cortado, y les recuerda los derechos que todo buen ladrón se ve obligado a entregar a sus señores. Rinconete pregunta al guía:

—«¿Es vuesa merced por ventura ladrón?»

—«Sí, respondió él, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cur-

sados, que todavía estoy en el año de noviciado.»

¡Qué maravillosa penetración psicológica se encierra en estas compungidas palabras de un golfillo! Rinconete y Cortadillo hacen su entrada solemne en la escuela de ladrones, puesta bajo la dirección de un jefe absoluto: y toda la novela, exenta de argumento, libre de todo organismo interno, consiste en la pintura realista de aquel mundo poblado de descuideros, acuchilladores y mujeres perdidas. Vuélcense en estas páginas, sin duda, las voces de la experiencia siniestra y oscura que Cervantes había ido recogiendo cuando sus comisiones en nombre de la armada, le obligaban a andar meses y años entre el pueblo de Andalucía. Llena de esplendor, centro del comercio de América, abundante de oro y nobleza, famosa por su tráfico como por sus estudios, Sevilla era a fines del siglo xvi y principios del xvii, la perla más luciente de la Corona de España: pero a la sombra de estos resplandores se extendía el poder oculto de una corrupción ferviente y vasta, favorecida por la disgregación moral de todos los órdenes. No hay justicia —exclamaba un religioso contemporáneo—, y poca es la veracidad, rara la vergüenza y el temor de Dios, y aún menor la confianza; ningun-

no obtiene su derecho sino comprándolo, ninguno cumple con su oficio; todo se vende, hasta el Santísimo Sacramento...; los dos polos de este mundo son los dones y las dueñas. Difundidísima la prostitución, innumerables las casas de juego, y prostitutas y jugadores, ladrones y aventureros de toda clase hablaban en la jerga convencional de que están llenas las páginas de *Rinconete y Cortadillo*. ¿Cómo ha podido esta descripción clara y desnuda de los fondos bajos de la sociedad, ser incluída entre las Novelas Ejemplares que el autor pretendía inspiradas por un tan austero intento moralizador? Cervantes se acuerda de la moral en un sólo momento, en la última línea de su novela, cuando declara que las aventuras de los inscritos en la «infame academia... podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren». Demasiado tarde. Y me pregunto: ¿porqué este realismo tan preciso no tiene nada de amargo ni de violento, aunque nos presenta los peores aspectos de la vida? ¿Porqué este arte por el arte, que no tiene otro fin sino la reproducción de la verdad, no nos deja un átomo de pena o de asco en el alma, cuando esta realidad consiste en reproducir los aspectos más innobles de la sociedad? Es que a pesar de su fervor por la virtud, al poeta no le repugna el vicio. Más

que el significado inmoral, lo que ve es lo pintoresco, sin que turbe su misión con análisis filosóficos ni sociales. La asociación de ladrones de Sevilla, las bajas pasiones de la mala vida son para él, simplemente, una sucesión cómica de deformidades humanas. No es un verdadero pesimista, porque su pensamiento no se para a sacar conclusiones ni a juzgar. Mira, pinta, sonrío. Su realismo rehuye el fondo angustioso, atormentado, de las conciencias removidas por la miseria o el mal: así, aun lo que en el mundo es más vil y obscuro, puede aparecer en el arte transfigurado en una bondad ambigua e indulgente. Esta es la gran diferencia que existe entre *Rinconete y Cortadillo* y las novelas más propiamente picarescas, tales como el amarguísimo *Lazarillo de Tormes* o el tétrico *Guzmán de Alfarache*.

Lo que las mejores Novelas Ejemplares tienen de grande y perfecto, es, precisamente, esta luminosa representación de vida real, que pone de relieve en pocos trazos expresivos, los gestos y las almas; y, por lo común, son tanto más felices cuando menos «ejemplares» son las almas y los gestos. Vemos ahora la personalidad del poeta a la luz difusa y riente que él extiende como un velo de Maya sobre toda la faz del mundo. Pero en conjunto, es un arte

P A O L O S A V J - L Ó P E Z

fragmentario, desigual, incoherente. La novela completa vale bastante menos que algunas páginas sueltas. Son, por lo general, verdaderas obras maestras del impresionismo, y también construcciones armónicas y acabadas. La novela más perfecta es *Rinconete y Cortadillo*, precisamente porque no es una novela sino una sucesión de escenas. Cuanto más fuerte es la intuición de las costumbres y de las observaciones psicológicas, tanto más débil es, en la mayoría de los casos, el desenvolvimiento prolongado de un sentimiento o la solución de una intriga. El artista, libérrimo si coge al vuelo las luces y las sombras de la vida, se siente aprisionado si ha de reconstruir orgánicamente su visión o si ha de entrar en aquellas situaciones trágicas y apasionadas que rebasan sus límites. El gusto del público le impone el recurrir a los artificios convencionales. *La Gitanilla*, si quiere casarse con el que, por su amor, ha renunciado a las comodidades y decoro, siguiendo la caravana gitanesca por los caminos bajo el sol y las estrellas, debe ser reconocida a última hora, como perteneciente a la noble progenie de una gran familia. Y lo mismo ha de pasar con la criada Costanza, por quien hijos de corregidores cantan a la luz de la luna, e hijos de caballeros se hacen mozos

de mulas. Y si bien todas estas novelas están fundadas en el amor, precisamente la representación de ese amor es pálida, apagada, convencional. Cervantes tiene, además, una preocupación terrible: sus amantes no deben, de ningún modo, llegar a morder la manzana de la serpiente, y, si la muerden, es una gran desgracia. Pueden suspirar por las rosas de Afrodita, pero está rigurosamente prohibido coger una. Cualquier mirada poco púdica expone al culpable a las más fuertes reprensiones. Si en *El celoso extremeño* es absolutamente necesario, para el desenvolvimiento de la novela, que el perverso seductor engañe a la ingenua esposa del viejo, un numen protector de la castidad violada interviene milagrosamente en el minuto supremo, infundiendo en las venas del amante una imprevista languidez que le arrebató las armas para la victoria; y después de muchos esfuerzos inútiles le adormece en los brazos de la dama, sin haber ganado en modo alguno el derecho a este reposo. La situación es cómica, pero la virtud se salva.

El poeta que ha pintado tan serenamente los robos de los gitanos, o las corrupciones de Sevilla, adopta un aire severo ante la castidad femenina. Es una posición que enturbia y dis-

minuye el poder del arte y pone de manifiesto la pobreza substancial debida a las limitaciones del poeta; porque en estas novelas, que son casi todas de amor, el amor no puede expresarse sino a través de los lugares comunes de la moral más firme; y con demasiada frecuencia un manto opaco se extiende para cubrir el móvil relumbrar de los ojos femeninos o la ardorosa palpitación de los corazones.

He dejado aparte un grupo de novelas demasiado distintas de las primeras, para que se puedan examinar juntamente. Son éstas: *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*.

El amante liberal, es Ricardo; la amada es una muchacha siciliana de Trapani, que a quien ama es a Cornelio. Raptados uno y otra por corsarios turcos, Ricardo y la jovencita pasan de aventura en aventura, hasta que pueden volver a la tierra nativa; allí, el liberalísimo Ricardo ofrece intacta la muchacha a Cornelio, añadiéndole la donación de su fortuna. Y así como la mejor política suele ser la de la generosidad, Leonisa, vencida por el gran sacrificio, se rinde en cambio a su amor. Es una

novelita a la manera griega, entretejida de accidentes exteriores, en la que no se dibuja, en el desarrollo de las peripecias, ningún carácter humano. La misma representación de las costumbres de moros y corsarios, no es materia de arte: todo es vago, indeterminado, en un lenguaje demasiado ampuloso, florido y falso. En un rapto se apoya también la trama de *La española inglesa*. Un caballero inglés lleva de Cádiz a su patria, como despojo de guerra, a una muchacha, Isabel, de la que se enamorará un día Ricardo, el hijo del caballero. Y como acaece en todas estas novelas sentimentales que se inspiran en los novelistas griegos, los corsarios que tienen preso al amante van retardando su felicidad, hasta el punto en que el autor cree oportuno terminar la historia, devolviendo el prisionero a la casa paterna.

Con *La fuerza de la sangre* la inspiración helenística se aleja. Es la historia de una muchacha robada y violada, que viene a ser madre, y que después de algunos años de amarguras, conducida por milagroso destino, llega a encontrar un marido enamorado precisamente en el causante de su daño. *Las dos doncellas* se conocen cuando, disfrazadas de caballeros, persiguen al infiel que a las dos ha repetido las mismas palabras de amor; des-

pués de muchas aventuras terminan por ser felices por diversos caminos. *La señora Cornelia*, en fin, es una muchacha boloñesa de la familia de Bentibolli, que anuda con el duque de Ferrara una intriga amorosa, en la que se ven mezclados dos estudiantes españoles de Bolonia: salvan éstos a la dama la vida y el honor, y hacen de modo que un santo matrimonio selle los entuertos de la pasión. Ninguna Bentivoglio fué esposa de ningún duque de Ferrara, pero la novela es verdaderamente italiana en el desenvolvimiento y en las escenas. No tan italiana, sin embargo, como españolas son *La Gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*.

Aun con los breves rasgos que he señalado, se ve cuán distanciado está del primero, este segundo grupo de novelas. Aquí ni los caracteres ni las costumbres, sino las peripecias exteriores ocupan la narración. En vez de presentar cuadros ardientes de vida y desnudas almas humanas, el escritor tiene que desarrollar un embrollo dramático, con el embarazo del fin moral; y sus personajes no tienen del alma propia sino aquello que necesitan para seguir el hilo de la acción.

Falta lo particular, falta el color, falta la vida profunda y las costumbres pintorescas. Como si se hubiesen secado los frescos manantiales

de inspiración, hasta el estilo se hace lamigoso y vacío. Leamos este monólogo de una traicionada: —«¡Ay, sin ventura! ¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hadas? ¿Qué camino es el mío, o qué salida espero tener del intrincado laberinto donde me hallo? ¡Ay, pocos y mal experimentados años, incapaces de toda buena consideración y consejo! ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía? ¡Ay, honra menospreciada, ay, amor mal agradecido, ay, respetos de honrados padres y parientes atropellados, y ay de mí una y mil veces que tan a rienda suelta me dejé llevar de mis deseos!...» Y así continúa un rato. La misma muchacha, hablando de su amante, exclama: «Cada palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honestidad; cada suspiro un furioso viento que el incendio aumentaba de tal suerte que acabó de consumir la virtud...» ¡Cuán distinto es esto de la jerga realista de los ladronzuelos de *Rinconete y Cortadillo*! Aquí no tiene el poeta una imagen precisa, y el estilo se deshace en medio del esfuerzo por expresar la nada.

Se repite, pues, en las Novelas Ejemplares el contraste que aparece en toda la obra literaria

P A O L O S A V J - L Ó P E Z

de Cervantes. Tuvo, sobre todo, el amor y el instinto de la vida: y no sólo la supo expresar con una sencillez perfecta de estilo, con un mágico sentido del color, con una clara y sobria visión del mundo, sino que el mundo real envolvió y temperó y casi transfiguró la serena indulgencia del humorismo pintoresco, en una luz ideal que es como el sello de su genio. Y ya hemos visto cómo había al mismo tiempo una infatigable aspiración hacia las ficciones irreales y las lejanas aventuras, hacia todos los espejismos que la fantasía podía ofrecerle para distraerle de la existencia humilde y amarga. Pero ahora ya le conocemos suficientemente para no seguir pensando en que esta segunda tendencia de su espíritu fuese en todo y por todo determinada por el arrebatado de ciertas modas literarias: la moda pastoril, la moda de aventuras, y así sucesivamente; sabemos cuánta sinceridad acumulaba inmutable en toda su labor de artista. No. Era un impulso espontáneo, aunque anduviese por los caminos trillados de los demás: era el batir de alas de una fantasía que, aun sabiendo alimentarse sobre todo de la experiencia, anhelaba huir de cuando en cuando lejos, al mundo de los sueños, o en busca de sentimientos que trascendían los límites de su po-

der. Gustó de imaginarse muchas cosas, que no supo ni intuir con profundidad, ni expresar con fuerza. Por esto acaban por nublarse las almas, por hincharse el estilo, y porque las palabras sustituyan a las vivas imágenes. En esta fórmula está sin duda el secreto de un arte tan desigual, ora magnífico y ora insignificante, ora luminoso y ora apagado, que sabe cubrir con un fantástico velo sonriente los aspectos reales, pero que no llega a imprimir realidad a las inciertas nebulosidades de la imaginación.

De dos Novelas Ejemplares no se ha hablado aún en este capítulo. Una de ellas es *El licenciado Vidriera*, que nos ha servido antes por sus presuntas analogías con el *Quijote*. La otra es el *Coloquio de los perros*.

Dos perros, Cipión y Berganza, que guardan el Hospital de la Resurrección de Valladolid, adquieren una noche de repente el don de la palabra. Berganza, exuberante, impresionable, locuacísimo, cuenta los episodios de su vida; Cipión, grave, calmoso, gran filósofo moral, enemigo de las palabras abundantes y de la maledicencia, escucha y comenta la narración de su amigo. ¿Qué es lo que no habrá

visto Berganza en su carrera vagabunda? Una larga experiencia pesa sobre él. Debutó sirviendo a un matarife de Sevilla; ha guardado un rebaño en el campo; ha gozado de los bienes de fortuna cerca de un rico mercader, y siguiendo a sus hijos ha conocido escuelas y escolares. Venido a manos de un alguacil, le ve urdir malas tretas en una casa sospechosa, cuestionando con el ama que se hace fuerte tras sus ejecutorias de nobleza; y así aprende poco a poco las astucias, las supercherías, las intrigas de aquellos a quien está confiada la custodia de las leyes. Con un soldado va de una parte a otra, entre el desorden y la disciplina de los campos militares, dando espectáculos en las plazas como perro sabio; asiste a las malas artes de una vieja hechicera, participa de la miseria ladronil de una tribu de gitanos, observa la avara rapiña de los moriscos bautizados que llenaban aún la vieja tierra cristiana de España y la secaban con la usura; conoce finalmente con un poeta afamado el triste destino de la poesía, y practica el teatro sin ilusiones, detrás del escenario, partiendo el pan amargo con una compañía de cómicos. Una sátira difusa brota de cada uno de estos cuadritos de costumbres que se destacan uno de otro; es siempre la sátira de Cervantes, que

no se agita, que no impreca, sino que sonríe finamente y sonriendo busca sus efectos de color; sátira de un hombre de corazón firme y limpio que tiene demasiado gusto para moralizar con seriedad. Los modelos naturalmente son aquí Luciano y Apuleyo: ¿pero qué importan los modelos, cuando quien imita crea? Nada tan perfecto ha escrito Cervantes después del *Quijote*. El *Coloquio de los perros* no es una novela; el escritor no sentía el embargo de tener que construir un organismo con las peripecias y pasiones y desarrollo final obligados. Está presente a él la masa múltiple de los hombres que observa con su mirada luminosa y profunda, sin artificios literarios, sin necesidad de construir y concluir. ¿Acaso la vida concluye? Todo se continúa, todo es nuevo y diverso. Y esto acaece también con el *Quijote*, en el que una riquísima sucesión de escenas y tipos humanos encuentra su unidad sólo en la fantasía soñadora del caballero.

Tan varia y rica, y desigual es el arte de estas Novelas Ejemplares. Explicar las desigualdades por razón del tiempo, y buscar un desenvolvimiento progresivo de las menos maduras a las más perfectas, de las más

exteriores a las más interiores, es intento vano: pues de su cronología sabemos bien poco, o mejor, sabemos lo suficiente para excluir toda posibilidad de relacionar la marcha del arte con la de los años. *La Española Inglesa*, por ejemplo, parece haber sido compuesta después de *Rinconete y Cortadillo*. Y recordemos que también la novela entretrejida de los trabajos de *Persiles y Sigismunda* siguió en bastantes años al *Quijote*. Igualmente vano sería rastrear las influencias literarias y afirmar, por ejemplo, como otros lo han hecho, que hubo una difusa, profunda actuación de Boccaccio sobre el arte de Cervantes. Tirso de Molina ha creído honrar a este último con el nombre de Boccaccio español; y aun en nuestros días Menéndez Pelayo ha sostenido que sobre el estilo de Cervantes nadie influye tanto como Juan Boccaccio. Pero se apresura a añadir que el influjo del *Decamerón* fué puramente formal y que se ejerció, no donde el español se expresa con su acostumbrada prosa clara y familiar, sino donde ésta se hace ampulosa, sonora y demasiado adornada, desatándose en cascadas oratorias. Lo que podría significar dos cosas: la primera, que Boccaccio no ejerció en realidad ninguna influencia, pues no se puede saber lo que sea una influencia solo formal; la segunda, que

Cervantes deriva de Boccaccio, cuando no es Cervantes, es decir, en las páginas muertas. Pero el estilo de aquellas páginas —retórico, porque quien escribe no tiene la intuición precisa de lo que quiere expresar, y disimula el vacío con frases— lo encontramos igualmente en todas las novelas sentimentales del siglo xvi. Era sin duda, un lenguaje derivado en parte, lejanamente, de Boccaccio, y más bien de las obras menores en prosa que del *Decamerón*; pero consumido por el uso, privado del relieve y del vivo color con que el estilo mismo fulguraba en los sonoros períodos de Boccaccio. Cervantes hablaba alguna vez como podían hablar los pálidos descendientes de la *Fiammetta* o del *Filocolo*, pero sólo cuando no tiene nada que decir. Lejanísima de Boccaccio es la naturaleza de su genio: menos amplia, menos dramática, menos colorida, pero con mayor riqueza de intimidad profunda y de reflejo individual. Ni Boccaccio ni otros han perturbado las venas de esta originalidad que supo encontrar en sí su magnífica expansión. Podremos quizá descubrir una fuente: pero en seguida se vería al artista derivar, con mayor o menor agilidad, según la fuerza y la sinceridad de su inspiración, por senderos abiertos por él sólo. Él ha sido el primero en decírnoslo y podemos

P A O L O S A V J - L Ó P E Z

creerle. En estos senderos Goethe encontrará a los dos siglos «un verdadero tesoro de deleite y de enseñanzas». Y las Novelas Ejemplares, en las que el amor se oculta bajo tantos velos, serán uno de los pocos libros de donde Stendhal ha desacar sus reflexiones del secreto sentimental de los corazones, junto a la *Vida* de Benvenuto Cellini, a la historia de Manon Lescaut, a las cartas de Eloisa y a las amarguras del joven Werther.

EL AUTOR DRAMÁTICO

No puedo dejar, lector carísimo, de suplicarte me perdones, si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia. Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes... Tratóse también de quién fué el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo, y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fué natural de Sevilla, y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro: fué admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja... En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro

cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos, ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo... Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias, y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que

hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora.

»Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza; que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o por mejor decir, fuí el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni baraundas. Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica.»

Esta es la historia del teatro español, desde sus orígenes, contada por Cervantes.

Pero no es una historia exacta. ¡Es tan difícil conocer toda la verdad a quien la mira de demasiado cerca! En lugar de los pobres y desnudos recuerdos de Cervantes, podemos escribir sobre los orígenes del drama español volúmenes enteros de investigaciones eruditas. Dejando en la sombra incierta las más antiguas formas del drama religioso, encontramos alrededor de 1492 a Juan del Encina, traductor de Virgilio, aparte de ser autor de églogas originales, músico hábil y poeta de no muy altos vuelos, que tiende a arrancar al teatro de sus piadosos orígenes. Pasado el umbral de la iglesia para salir libre a la plaza o encerrarse en los palacios señoriales—Juan del Encina compuso y recitó mucho para el primer duque de Alba—la acción dramática se encuentra con la égloga virgiliana. Los pastores habían dado la nota profana en los viejos misterios litúrgicos de Navidad: pero ahora ya invaden con sus burlas y amores la escena que un día estuvo reservada al Evangelio. Al lado de puras églogas espirituales, Juan del Encina gusta de pintar de una manera realista algún episodio de vida rústica, haciendo hablar en su lengua a los aldeanos. Más que al-

deanos son caricaturas de aldeanos, verdaderos burlones de *kermesse* flamenca. Una égloga de 1494, que recuerda bastante a Virgilio, tiene carácter político y se inspira en la posible marcha del duque de Alba para la guerra. En general, este nuevo arte español aparece groseramente inculto, si le comparamos con las exquisitas elegancias humanísticas del *Orfeo* de Policiano, recitado en Mantua en 1471; pero hay, sin duda, un germen fecundo en aquella obstinada observación de la realidad agreste y desnuda. Después, poco a poco, la inspiración se perfecciona y la poesía se hace más delicada cantando amores. Una égloga reproduce el antiguo motivo medieval del caballero que disputa al villano las gracias de una pastorcita, y para conseguirla se hace él mismo pastor. La égloga siguiente, que es casi un segundo acto de esta primera, nos muestra la metamorfosis opuesta: el caballero pastor que transforma en dama a su bella, y con ella al antiguo rival, y a la esposa de éste, todos trasplantados del campo a la corte, porque

Amor muda los estados,
las vidas y condiciones.

Es una *féerie* que parecería bien aún hoy en el teatro de opereta, al son de los valsés vie-

neses, y puede ser símbolo del destino que espera a la poesía pastoril: salir —o descender— de la simplicidad nativa al artificio elegante.

Más tarde, hacia 1500, Juan del Encina viene a Roma, la Roma turbulenta y voluptuosa de Alejandro VI. Quizás en 1513 fué recitada su égloga de *Plácida y Victoriano*, «y a pesar de lo que dicen los españoles, no fué muy bella», escribe el legado mantuano que acompañó a Federico Gonzaga, añadiendo «más p... españolas había, que hombres italianos». Pero no había que temer por el alma, pues el espectáculo se daba en casa de un cardenal. Aquel auditorio, naturalmente inclinado a los juegos amorosos, se conmovería no poco con las peripecias de Plácida, que, desesperada de amor, se mata partiéndose el corazón en un bosque donde Victoriano la descubre, y se dispone a acompañarla en la muerte; pero Venus viene en su socorro, y Mercurio verifica el milagro de resucitar a la bella. De este modo, Juan del Encina, que partiendo de las rústicas y primitivas escenas religiosas, que tanto gustaban a la plebe de la Edad Media, se había refinado con la imitación de los modelos bucólicos de Virgilio, alcanza ahora el colorido artificio del drama mitológico. E Italia es quien guía en estos pasos al nuevo teatro español.

¿Español? Hay en todo esto, hasta ahora, mucha edad media internacional, y un poco de Renacimiento italiano, pero no hay todavía nada español. Un perfume de vieja España, apasionada y romántica, se deja sentir por primera vez en una comedia de algunos años después, en la *Comedia Himenea*.

Serenatas nocturnas bajo un balcón, invocaciones ardientes, suspiros y lamentos de un amor que sabe ser místico aun en el deseo, sutilmente amanerado aun en la sinceridad, y convenios en la sombra encubridora, entre las insidias de un hermano celoso, y brillos de espadas levantadas en defensa del honor... Toda una fiebre de caballería sentimental que ya hervía en el gran modelo, la *Celestina*, y que enciende los corazones, en redor de la cual se amontonan los dichos, los miedos, los amores groseros de los criados. Es el continuo contraste, la eterna batalla española del realismo crudo y de la exaltación ideal. ¿Cuántas veces no se renovará sobre los románticos escenarios de los siglos venideros la serenata de Himeneo, la rendición de Febea, el furor fraternal del Marqués? Todo el drama de Calderón, el glorioso teatro de capa y espada se anuncia en los cinco actos de la *Himenea*, aun cuando el arte sea aún incipien-

te, aun cuando esté desprovista de argumento la acción.

El autor es Bartolomé de Torres Naharro. Primeramente clérigo en su tierra nativa, Extremadura, cayó en manos de piratas como consecuencia de un naufragio, fué rescatado y llega, en fin, en busca de fortuna a Roma. Fué ciertamente soldado, al menos por algún tiempo. Pasó más tarde a Nápoles al servicio de Fabricio Colonna; y al yerno de éste, el Marqués de Pescara, dedicó la colección de sus comedias, impresa en 1517, alabando enfáticamente a Victoria Colonna, su mujer, «Victoria en el nombre y corona en el sobrenombre». Es el primero que ha disertado teóricamente sobre arte teatral, distinguiendo un tipo de *comedia a noticia*, esto es, «de cosa nota y vista en realidad de verdad», y un tipo opuesto de *comedia a fantasía*. Y la fantasía dramática de Bartolomé de Torres Naharro gustó, entre otras cosas, de empaparse en el gran manantial del canto épico nacional, inspirándose, para la *Serafina*—como hará Lope de Vega— en el antiguo romance del Conde Alarcos: aquel que, viéndose reclamado después de sus bodas por el recuerdo de anteriores promesas sentimentales con la hija del rey, piensa resolver el caso de conciencia, matando a la mujer

inocente, para alcanzar la libertad de mantener su palabra de honor. No puede haber nada más honrado, ni más español que esto, aunque la escena pase en Roma y la víctima de aquel escrupuloso amante gima su angustia en italiano.

Comedias *a noticia*, en cambio, o sea comedias de viva realidad, son la *Tinelaria* y la *Soldadesca*: escenas libres que reproducen una, la vida de los criados de una corte de un cardenal romano, glotones, violentos, disputadores, disolutos; otra los cómicos episodios del reclutamiento militar hecho en Roma por los españoles para el ejército del Papa. Es pintura impresionista que de la vida humana aprecia sólo la carcajada: pocas páginas italianas cincocentistas dan una impresión mayor de realismo mediocre y vil que estas escenas, en las que se entremezclan las lenguas y los dialectos de la Roma cosmopolita, y se sacan a relucir los paños sucios plebeyos del triunfante pontificado que acoge a su sombra a Miguel Angel y a Rafael. ¡Bizarra y compleja alma la de este autor cómico de Extremadura, casi siempre alejado de su patria, que imprime firmemente, aun en la corte de León X, el sello nacional de su raza y de su país! Quieren que Italia haya sido su maestra. Pero en rea-

lidad se encuentra sólo una vaga aura italiana en la comedia *Calamita* de 1520—que se ha querido erróneamente hacer derivar de los *Suppositi*,—en la que un matrimonio desigual acaba por ser posible, tras alegres revelaciones del estado civil de la esposa, que no era en su principio muy limpio. Al mismo tiempo en la *Aquilana* nos ofrece de nuevo el ardor concentrado y profundo de su España novelesca.

Después de 1520, el poeta desaparece. No se vuelve a saber nada de él. Se oculta en el misterio, en aquel misterio mismo del que salió su arte. Viviendo en Italia, supo ser fervientemente español. Y del limitado mundo de los pastores y de la fe, es empujado de golpe sobre el escenario múltiple de las pasiones humanas.

Si no plasma los caracteres, es, en cambio, el primero que inventa hábiles argumentos teatrales, recogidos de la realidad o de motivos corrientes de novela; es realista y romántico a un tiempo, ya con un sentido vigoroso de la vida, ya con un cálido ímpetu de poesía. Citaré un solo fragmento, la serenata en el jardín:

AQUILANO. Di cruel:
 ¿Sientes tú, deste vergel
 ningún árbol menear?

Cuantas hierbas hay en él
 todas están a escuchar.
 Pues las fuentes
 detuvieron sus corrientes
 porque pudieses oirme;
 las aves que son presentes
 no cantan por no impedirme.
 Hasta el cielo,
 todo respira consuelo:
 las gentes todas reposan,
 las aves no hacen vuelo,
 los canes ladrar no osan.

FELICINA. ¡Ah señor!

Toda la fascinación del Renacimiento visto desde Roma—la Roma que Torres Naharro invoca en una sátira feroz—no quita a este mísero poeta vagabundo la virtud de buscar en sí mismo, en la secreta voz de su raza, la inspiración sincera.

Tampoco alcanzó mayor éxito después de su muerte. Durante toda la primera mitad del siglo xvi, las descarnadas églogas de Encina fueron bastante más recordadas que sus comedias. Aún hubo alguno que supo imitarlo, intentando pintar la sociedad y las almas, entremezclando los hilos del amor y de los celos, anunciando las comedias de costumbre y de intriga. Pero Cervantes no se acordará ni del santo de su nombre. Y Lope de Vega se jactará de haber sido el primero que introdujo en la

escena al gracioso, o sea el papel del diestro confidente, fanfarrón, brioso —el remoto progenitor de Fígaro— que ya había sido trazado con todos los rasgos esenciales en alguna comedia de Torres Naharro.

Después, en la segunda mitad del mismo siglo xvi, aquel caprichoso destino que había sofocado la lírica española bajo el petrarquismo amenazó con sofocar también el teatro naciente, bajo el influjo de la comedia italiana. Italia estaba llena de españoles, que traían a la patria las impresiones recogidas allende los mares. Y por otra parte, tenemos noticia de los pobres cómicos italianos que recorren las ciudades españolas en los primeros decenios del siglo xvi. Pero era demasiado fuerte y potente el genio dramático de la nación para sufrir por mucho tiempo un yugo extranjero, y bien pronto se difunde una nueva especie de comedia lírica, principalmente romántica, nutrida de inspiraciones históricas o legendarias o mitológicas, que anuncia ya el cercano triunfo de Lope de Vega.

Entre los imitadores del teatro italiano está, en primer lugar, otro Lope—Lope de Rueda—aquel a quien Cervantes, siendo joven, había admirado como actor a pesar de los escenarios primitivos y de la miseria vagabunda. Tam-

bién Lope de Vega hace comenzar en él la comedia española, olvidándose de todos los precursores. Había nacido alrededor del 1520. El éxito de las primeras tentativas habría de transformarlo pronto de artesano que era, en actor y autor de comedias. De sus pocas comedias, todas calcadas sobre modelos italianos, no hay para qué hablar, ni tampoco de las representaciones pastoriles; pero algo aportó a la escena verdaderamente vivo y fuerte que explica la admiración de Cervantes: los Pasos. Recordemos las farsas francesas que se extendieron por todo el siglo xv, con su coro de estudiantes, religiosos, togados, artesanos, sorprendidos bufonescamente en los gestos ridículos de la existencia cotidiana, y que fueron imitadas también en Italia. O recordemos aún las breves y coloridas escenas cómicas italianas de principios del siglo xvi, las sátiras populares toscanas, y napolitanas, y venecianas, sobre todo aquéllas célebres de la Congregación de los Rozzi de Sena; sin olvidar las serenitas, fresquísimas y vivas comedias populares del mayor autor dramático que tuvo el viejo teatro italiano, Ruzzante. Es todo un floreo literario que a través de los descompuestos histriones medievales, remonta a las más antiguas comedias de los latinos: escenas burles-

cas de una comicidad rústica, riachuelos desprendidos del torrente de que derivaba fácil y ligera la gran carcajada del vulgo en la Roma antigua y medieval. De ahí arranca el repertorio de las compañías andantes; repertorio que atravesando el mar llegó a España. Una burla, un engaño sencillo, una tremolina, son los argumentos predilectos de los Pasos. Y criados astutos o criados insípidos, ladrones, esbirros, gente insignificante o mala gente son los que se mueven en escena, hablando en su jerga, viviendo toda la realidad de su vida. Alguna vez entre ellos se podían reconocer las argucias de Arlequín o la gran amabilidad de Polichinela. Casi siempre, repito, se trata de viejos dichos difundidos aquí y allá por el gusto del pueblo; como por ejemplo, cuando Martín de Villalba tiene una mujer que, fingiéndose enferma, le traiciona con un estudiante, y éste persuade al marido sanísimo de que debe tomar las medicinas en vez de aquélla, pues por algo el marido y la mujer son una sola carne; se van ella y su amante con la excusa de hacer una novena, imponiendo a Martín un ayuno de nueve días para impetrar la gracia de la curación. Lope de Rueda, villano que ha vivido en medio del pueblo, sabe hacer revivir con fresca y fuerte originalidad estas burlas de cré-

pitás, porque es maestro en el arte del diálogo ágil, en la intuición precisa y en el sentido de lo pintoresco. Hay entre los Pasos una obra maestra donde el carácter individual está tan bien expresado que podemos asignarle un valor representativo de raza. Madrigalejo es un ladrón delicadísimo en cuanto al honor; ladrón, pero al fin ladrón español. La escena comienza precisamente con sus amenazas, porque alguien ha atacado a su honor, sorprendiéndole mientras le robaba. Se encuentra allí con un lacayo, Molina, que entabla conversación con él, recordando haberle visto un día en Granada en manos de un alguacil que le apaleaba por ladrón. Madrigalejo no lo niega, pero pone un enorme interés en aclarar que fué apaleado dos veces y no tres, que le dieron ochenta palos y no ciento, y así sucesivamente. — «¿Vió vuestra merced mejor ánimo de hombre en los días de su vida quel que yo llevaba encima de aquel asno, con ser el verdugo el mayor enemigo que tuve en toda aquella tierra? — *Molina*. Es la verdad. — Tan encarnizado le ví contra mis espaldas que dos o tres veces estuve por descabalgár del asno y no aguardalle más. — *Molina*. Pues ¿por qué no lo hacía, señor? — ¿Por qué diz que no lo hacía? Porque iba atado, pecador de mí.»

Sobreviene en este momento un esbirro, con un paje que había sido robado hacía poco por Madrigalejo; y éste hace cuanto puede, en una escena divertidísima, por echar el mochuelo sobre el ingenuo e inocente Molina.

Teatro de plazuela y para el vulgo, sin duda alguna. Pero, ¿en dónde y para quién nació el verdadero teatro sino en la plazuela y para el vulgo? ¿Y no vale mucho más el carácter del honrado ladrón Madrigalejo que cualquiera de las fastidiosas destilaciones de nuestra comedia psicológica, o la burla de Martín de Villalba más que los pálidos adulterios de hoy en día? Quizás podremos reconocer algún Paso de Lope de Rueda, autor cómico de plazuela y para el vulgo, en las imitaciones que ha de hacer Guillermo Shakespeare.

Tal es la primera revelación del teatro que Cervantes tiene en sus años juveniles. Más tarde, después de componer él mismo comedias, meditó mucho sobre el arte teatral: y meditó especialmente cuando vió que los empresarios no aceptaban ya sus obras. Dos veces expone estas meditaciones: en el *Quijote* y en la comedia *El Rufián dichoso*; pero sus opiniones cambian radicalmente de uno

al otro texto. Se lee en la primera parte de la novela (cap. XLVIII): «Tengo un rancor con las comedias que ahora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate, puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingien-

do una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, al mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fué el emperador Heraclio, que entró con la cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables?» En resumen: la nueva libertad del teatro, repugnaba profundamente al sentido exquisito de equilibrio y medida que rige toda la trama del *Quijote*. Y viceversa, por una de aquellas contradicciones que embargan la obra íntegra de Cervantes, en la comedia que se titula *El rufián dichoso*, no sólo se ponen en práctica aquellos métodos de arte dramático condenados con tanta acritud en la novela, sino que se defienden teóricamente.

Quien haya leído el profundo y delicadísimo ensayo de Mauricio Barrés, *Un amateur d'âmes*, tan impregnado de sensibilidad y de perfume españoles, recordará haber tropezado con este título. Es una de las comedias que Delrio hacia leer a su hermana para que ella recogiese en sí la esencia de España.

«Para que Pía no se convirtiese en una bella durmiente del bosque, y para redoblar los cuidados bajo los que se formaba un alma, buscó cinco o seis comedias, de las más románticas del teatro español, y rogó a Luciano que se las leyese a su amiga, en la sombra perfumada de los patios, o bien frente a Toledo, en las horas favorables de la tarde, en que una jovencita siente el vacío en su corazón y en sus manos.

»Ella apreciaba *El rufián dichoso* de Cervantes, especie de don Juan, disoluto y criminal, que se convierte y transforma en un santo que en Méjico, veinte años más tarde, al ser llamado al lecho mortuorio de una cortesana, antigua amante suya, le cede formalmente sus virtudes, sus buenas obras, y asume los pecados que la embargaban, de modo que ella asciende al cielo y él debe comenzar de nuevo una vida de remordimientos y de penitencias.»

Este breve resumen es muy inexacto: el protagonista de la comedia no tiene nada de don Juan, y la dama de la que se asume la carga pecaminosa no había sido nunca su amante. Inexactitudes que se pueden revelar sin asomo de pedantería, porque destruyen todo el juicio crítico. Pero no importa: Cer-

vantes, que tanto hubo de sufrir con sus pobres éxitos como autor dramático, se habría alegrado mucho pensando que después de tres siglos un gran escritor extranjero podía escoger esta comedia suya como expresión característica de su tierra y de su raza.

Independientemente del mayor o menor valor artístico, la comedia tiene una especial importancia por las teorías dramáticas expuestas por el propio autor, y por la posición que él tomó frente al teatro de la época que presenció los triunfos de Lope de Vega. Así habla, en una especie de intermedio alegórico antes de la segunda jornada, la personificación de la comedia:

«Los tiempos mudan las cosas

y perficionan las artes,

y añadir a lo inventado

no es difícil notable.

Buena fuí pasados tiempos,

y en estos, si lo mirares,

no soy mala, aunque desdigo

de aquellos preceptos graves,

que me dieron y dejaron

en sus obras admirables

Séneca, Terencio y Plauto,

y otros griegos que tú sabes.

He dejado parte dellos,

y he también guardado parte,

porque lo quiere así el uso,

que no se sujeta al arte.

Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho, y así es fuerza
que haya de mudar lugares.

Que como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voyme allí donde acontecen;
disculpa del disparate.

Ya la comedia es un mapa
donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma
a Valladolid y a Gante.

Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea,
sin del teatro mudarme.

El pensamiento es ligero;
bien pueden acompañarme
con él, doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarse.

Yo estaba ahora en Sevilla,
representando con arte
la vida de un joven loco,
apasionado de Marte,
rufián en manos y lengua,
pero no que se enfrascase
en admitir de perdidas
el trato y ganancia infame.

Fué estudiante y rezador
de salmos penitenciales,
y el rosario ningún día
se le pasó sin rezalle.

Su conversión fué en Toledo
y no será bien te enfade,
que contando la verdad
en Sevilla se relate.

En Toledo se hizo clérigo
y aquí en Méjico fué fraile,
adonde el discurso ahora
nos trujo aquí por el aire.

.....
A Méjico y a Sevilla
he juntado en un instante.

.....
Mal pudiera yo traer,
a estar atendida al arte,
tanto oyente por las ventas
y por tanto mar sin naves.

Son palabras que a nosotros pueden parecernos en el fondo tristes, como una derrota, y amargas como una confesión. Inútil esforzarse por justificar lógicamente un cambio tan brusco. Cervantes no era —ya lo he dicho antes— ni un teórico ni un lógico. Era simplemente un artista que no todos los días estaba dispuesto a acompañar a don Quijote, lanza en ristre, combatiendo las ideas y los gustos de los demás; tanto más cuanto que aquellos gustos se acordaban, sin que él se diese cuenta de ello, con cierta aspiración secreta de su fantasía. A despecho de los «bien pensantes» la libertad romántica del teatro había ya obtenido una consagración triunfal, y Cervantes, que no siempre pensaba bien, la aprovechó.

El argumento de *Rufián dichoso* está tomado de alguna relación oral o escrita de la vida del

santo fraile Cristóbal de la Cruz, en el siglo Cristóbal de Lugo. Nacido en Sevilla, este jovencito se alojó en casa del inquisidor Tello de Sandoval, para seguir los estudios bajo su servicio. Pero ocurrió bien pronto que había otras compañías más divertidas que la del inquisidor, y en la desenfrenada vida sevillana se señaló tanto por sus obras, que—como cuenta el historiador de la Orden Dominicana—«ya le querían hacer capitán de los hombres más perdidos que tiene la república». Es cierto que, en compensación, no dejaba nunca de rezar por las almas del Purgatorio, suplicando a Dios entre lágrimas, que acogiese aquel su tributo, en beneficio de otras almas, ya que la suya estaba perdida. Para traerlo al bien, el inquisidor pensó imponerle las sagradas órdenes; y verdaderamente fué, en aquellas condiciones, un remedio audaz. El bohemio sevillano de vida airada, se transformó en pocos años en un santo venerado por todos en Méjico, su nueva patria de elección. Entre tanto, estaba allí una dama joven y bella, que aunque viviendo como cristiana, amaba demasiado su propia belleza corpórea. Y enfermando súbitamente, el terror de la muerte la oprimía de tal manera, que creía que perdiendo el cuerpo había de perder también el alma, porque no

habría salvado su alma ante Dios que la conducía a abandonar la belleza de su carne. La visitaban literatos y religiosos para amonestarla; en vano. Vino finalmente Cristóbal de la Cruz, que en lugar de buenos consejos, la ofrece gravar sobre sí todo el peso de sus pecados, cediéndole en cambio los méritos de su propia virtud, y prometiéndole en la hora de la muerte la presencia de las once mil vírgenes a su cabecera. La dama acepta. Permanece un momento orando y con alegre faz, y en medio de un celestial concierto, entrega su alma a Dios. El bendito fraile sufrió entonces una enfermedad gravísima, como pena por las culpas quitadas a la dama; durante trece años sufre, en medio de la veneración universal hasta el día de la muerte. Esta es la vida de San Cristóbal de la Cruz y esta es su comedia.

Comedia divina, como entonces se decía, del género de las que Lope de Vega difundió e hizo gustar, cuando la pragmática real de 1598 puso freno a la libertad del teatro profano. Aunque no sea conocido el año de la composición del *Rufián dichoso*, que vió la luz en 1615, impreso con las otras siete comedias de Cervantes, es lícito creer que vino después del ejemplo triunfal del joven Lope. Se trata de todos modos de un género que disfrutó de una

gran difusión al declinar el siglo xvi; tanto que Agustín de Rojas podrá escribir:

y al fin no quedó poeta
en Sevilla, que no hiciese
de algún santo su comedia.

¿Pero qué es, en resumen, artísticamente esta comedia de la que hemos visto las fuentes espirituales? Está dividida en tres jornadas, división que Cervantes se jactaba de haber introducido, aunque ya otros hubiesen usado antes que él tres actos en vez de cinco y de cuatro. El primero nos presenta, en una serie de escenas desligadas, la vida del santo, aún nada santo, en las encrucijadas de Sevilla. El segundo describe su «vida grave», después de la conversión, hasta el momento de la caridad heroica en favor de la dama moribunda. En el tercero se ve al fraile, consumido por la lepra, llegar serenamente a la muerte, después de la tormentosa expiación sufrida por la pecadora. La cual, como ya he dicho, la conoció por primera vez en la hora de su última confesión. Si este sacrificio ofrecido por una desconocida aumenta su mérito a los ojos de Dios, disminuye el organismo dramático a los ojos del público. Sin preocuparse, Barrés había corregido la comedia, viendo en el sacrificio el lavatorio

de una antigua culpa de amor. Pero Cristóbal de Lugo no había sido nunca «una especie de don Juan», porque aun en los días de su mala vida, rechazaba a las damas que se le ofrecían. No hay, pues, posibilidad de encontrar un vínculo interno entre las partes de la comedia, imaginando un don Juan, cínico y voluptuoso, que después de haber arrancado a sus mujeres lágrimas y voluptuosidades, guste aún, arrepentido, de entregarse él mismo por el bien de una mujer que muere. Su conversión es fulminante, sin ser determinada por un profundo movimiento interior, con aquella ingenuidad infantil que los escritores más mediocres de cosas sagradas ponen en indagar los misterios de la conciencia. Todo esto no es, pues, ni verdadero drama ni verdadera comedia. Es simplemente una tosca historia del santo, reproducida por el autor con cierta preocupación de que la gente no le preste fe, por lo que se esfuerza en repetir que todo «fué así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa», aun cuando aparezcan entre los personajes dos demonios, con la misión de tentar al santo.

Como organismo teatral, *El Rufián dichoso* no se mantiene en pie. Pero, quizás por una venganza de aquellos demonios, entre tanto

esplendor de virtudes cristianas, una sola cosa ha inspirado verdaderamente al poeta: la mala vida de Sevilla. Era el único mundo que ya conocemos por otras páginas suyas, rico en motivos dramáticos de todo género, desde la farsa a la tragedia—el reducido mundo de clérigos, estudiantes, prostitutas, ladronzuelos, valientes y togados, todos rezongando las oraciones rituales, aun en el desarreglado libertinaje de la taberna o del prostíbulo, todos amantados en la religión externa que velaba con sus sombras los siniestros resplandores de la culpa o la cínica risa de placer. Este aspecto de la vida española lo sentía Cervantes en lo íntimo de su corazón, mientras que su genio demasiado armónico, no llega a exaltarse en el hemisferio opuesto del alma nacional, en el misticismo estático y ardiente de los visionarios. Él, que es un artista, cuando pinta a Cristóbal de Lugo que corre armado entre las aventuras nocturnas sevillanas, es en cambio un mediocre versificador, al transformarse su héroe en Cristóbal de la Cruz y morir siendo padre provincial en un convento de Méjico. Así esta «comedia de santos» sólo tiene valor por lo profano que contiene. Y no sé si Barrés, al releerla, seguiría juzgándola como una de las «comedias más románticas del teatro español» y la

pondría de nuevo en las manos de su Pía, para que la lea ante el horizonte triste y ardoroso de Toledo, en las horas propicias del obscurer.

De las veinte o treinta comedias recitadas en los teatros de Madrid desde 1583, sólo dos se nos conservan: *La Numancia* y *El trato de Argel*. Otras ocho, nuevas y no representadas antes, salieron a luz en el volumen de 1615 acompañadas de otros tantos entremeses. Estos y aquéllas habían sido compuestos unos cuantos años antes.—«¿Pues por qué no se representan?—pregunta alguien al autor en la *Adjunta* al *Viaje del Parnaso*.—Porque ni los autores me buscan, ni yo les voy a buscar a ellos»—responde Cervantes. Viendo que ninguno se las pedía, las encerró en un cajón, destinándolas al olvido. Pero después de algún tiempo, su amor paterno fué más fuerte, y a falta de un empresario, confió aquellas amadas criaturas a un editor. Hay que reconocer, después de leer el volumen, que los directores de compañía no estaban del todo equivocados. Bastarían a persuadirnos las dos comedias que ya conocemos, *La casa de los celos* y *El rufián dichoso*. Peor sería si leyésemos *El laberinto de*

amor, verdadero laberinto en que se pierde a un tiempo el arte del autor y la paciencia del lector; o *La gran sultana*, inconexo y pueril pastiche consagrado a la bella esclava española, Catalina de Oviedo, que terminó sultana, sin dejar de amar a Cristo. Dos versos sólo de esta última comedia merecen no olvidarse. Uno de los personajes dice al otro: —«Español sois sin duda»— y éste le responde:

Y soylo, y soylo,
Lo he sido, y lo seré mientras que viva,
Y aun después de ser muerto ochenta siglos.

Parece un grito nacido de lo íntimo de la conciencia de la raza, una apasionada confesión del gran escritor, que fué profundamente español por su alma y por su arte.

Alguien ha pensado seriamente que ciertas comedias de Cervantes eran una consciente y premeditada parodia del mal gusto teatral. La parodia, sin embargo, fué involuntaria. Aquellas comedias producen, es cierto, el efecto de una caricatura: pero al modo de las viejas estampas, que reproducen una grotesca moda ya pasada. Tienen, sin quererlo, todos los defectos del intento, del esfuerzo, de la incoherencia. Es el anhelo vano de quien busca relumbrantes fantasmas en el ancho cielo de los sue-

ños y no encuentra más que pálidas neblinas. Caricatura, quizás, pero inconsciente, dolorosa caricatura de sí mismo.

Y, sin embargo, este pobre versificador cansado, es un mago. Hay que desconfiar de él, porque tiene el secreto de todas las sorpresas. He aquí una: *Pedro de Urdemalas*, comedia en tres actos, con unos treinta personajes. La escena es en un villorrio. Asistimos al nombramiento de un alcalde labrador y medio analfabeto, que administra la justicia aplicando al acaso las sentencias; sorprendemos, en la noche de San Juan, los ritos populares con que las muchachas interrogan el destino, sobre el futuro marido; nos divierte escuchar a Pedro, que quiere embrollar a una vieja avara, presentándosele como un alma del purgatorio enviada sobre la tierra para recoger las ofertas de los vivos y hacer así ascender al cielo a sus muertos. Como siempre, estos cuadros cómicos y fragmentarios se suceden, frescos, llenos de vida, rebosantes de un humorismo sobrio y sutil, de una fantasía alegre. El alcalde, la vieja, el secretario enamorado, los labradores litigantes son la realidad irónica, en medio de la cual pasa altanera Belica, la muchacha gitana

que ilumina las miserias diarias con sus presagios de misteriosos esplendores futuros, y pasa Pedro de Urdemalas, cínico, ardiente, astuto, deshecho por la vida, salido incólume de todas las aventuras y pronto a todas las metamorfosis, hijo de nadie, acostumbrado al hambre, diestro en el bien y en el mal, ora mendigo, ora marinero, ora ladrón, ora estudiante, ora gitano, pero siempre sediento de lo imprevisto, siempre arrebatado por la fantasía inquieta. Belica verá cumplidos sus sueños, cuando se descubre en el último acto la sangre real que corre por sus venas; y Pedro, que en vano la amaba, vivirá también en cierto modo las vidas ideales de su fantasía, no en la realidad, sino sobre el escenario, haciéndose actor. ¡Qué importa! La vida es siempre un sueño, un sueño vivido y un sueño soñado. Y nosotros, terminada esta comedia, «que no acaba en casamiento», no nos paramos a pensar si los episodios sofocan la trama, si el argumento es ingenuo o inconsistente: cogemos con alegría lo que el poeta nos ofrece, una cálida llama romántica alimentada por la ironía más o menos alegre de la existencia cotidiana.

Recitar *Pedro de Urdemalas*, encontrar la nota justa entre lo cómico y lo romántico, no

debía ser fácil. Los empresarios, que no quisieron comprender, tenían razón una vez más. Quizás se equivocaron, en cambio, en la *Entretenida*, otra comedia alegre, viva, llena de movimiento y de brío, donde todos aman, todos se consumen de celos y ninguno encuentra el camino de ser feliz:

Los unos por no querer,
los otros por no poder,
al fin ninguno se casa.

El público podía confundirse con tanta intriga sentimental, pero en conjunto parece estar leyendo una comedia italiana del siglo XVIII, llena de alegría goldoniana.

Y al lado de estas alegrías se encuentra la grave magestad de la tragedia. El mago sigue haciendo de mago. La tragedia es la *Numancia*. Cervantes se sentía orgulloso de ella, y cuando la representaron fué un gran éxito, éxito confirmado por la posteridad.

Le pareció «divina» a Federico Schlegel; agradó a Goethe. La exaltaron los románticos alemanes, y se conmovió con ella el espíritu luminoso de Shelley. Philarète Chasles la designó como la tragedia más grandiosa y mejor concebida entre las obras dramáticas españolas. ¡Se acabaron los criados de comedia y

los galantes suspiradores! Aquí aparecen Scipión, Yugurta, Cayo Mario, un Demonio, la Enfermedad, la Fama, España y, finalmente, un muerto que habla; fantasmas de la historia y de la alegoría, soldados, embajadores, sacerdotes. El argumento es la toma de la rebelde Numancia, que cuatro mil españoles defendieron hasta lo último durante diez y seis años, contra los ochenta mil legionarios de Scipión el africano; asunto heroico y asunto nacional, hecho para encender un alma que alimentó el sentimiento patrio con heroico fervor. Cercada por el enemigo y por el hambre, la ciudad no se rinde. Allí donde se extenúa la resistencia material, invenciblemente sobrevive la resistencia moral. Cuando toda esperanza está muerta, es vana toda fatiga; uno a uno los ciudadanos de Numancia arrojan a una hoguera sus últimas riquezas, para que no caigan en manos del romano victorioso; y después mujeres, niños, guerreros, todos, hasta el último, se envenenan ofreciendo a la patria un sacrificio supremo de sangre. Scipión vence un pueblo de muertos. El único superviviente, el único despojo del fúnebre triunfo, es un muchachillo que traído a presencia del general lanza aún un fervoroso desafío; dedica a la dulce tierra materna un saludo apasionado, y,

más fuerte que Roma y que el destino, se precipita desde lo alto de una torre en brazos de la muerte.

¡Cuán injusta aparece la acusación de Byron! ¿Quién, leyendo la *Numancia*, no se siente conmovido y exaltado precisamente por aquél fervor heroico que, según Byron, habría sido destruído por la ironía del *Quijote*? En la *Numancia*, Cervantes ha concentrado su grave y austero ideal de la patria, del valor, de la caballería. La mayor parte de la tragedia está compuesta en sonoras octavas reales caballescascas, y tiene elocuencia de poema más que fuerza o concisión de tragedia. En el tercer acto los defensores de Numancia ofrecen a los romanos decidir el asedio con un combate de dos guerreros, uno por cada parte, en campo cerrado como en una contienda de paladines. La tragedia quiere ser clásica en su estrecha unidad, en la sobria arquitectura, pero por algo la ensalzaron los románticos. ¿No era ya romántico por sí sólo aquél nacionalismo exasperado que se opone al yugo de Roma? Los episodios en que se desenvuelve la trama están también llenos de conmociones románticas. Un joven guerrero de Numancia, viendo que la jovencita a quien ama perezca de hambre, jura ir a conquistar un pan entre las

espadas enemigas, y cumple la promesa volviendo a ella herido para darla que comer y para morir. Un niño cae consumido por la inanición al lado de la hermana. Las madres, con los hijitos en sus brazos, piden y obtienen de los hombres la muerte para no ser botín del enemigo. Notamos que en estos episodios viene voluntariamente a romperse la tensión épica del asunto central. Cervantes no podía respirar demasiado tiempo el aire de la pura tragedia. Si aquí sale, en parte, adelante, es porque el drama participaba de un sentimiento que entre poquísimos era capaz de exaltarle hasta aquella tensión: el amor apasionado, firme, religioso, por la patria. Y, sin embargo, en la *Numancia* el heroísmo es demasiado elocuente, de aquella elocuencia sonora que nunca es signo de fuerza en la tragedia y mucho menos en la vida. La personificación de España, de la Fama, de la Guerra, hablan demasiado bien, y esta es la segunda equivocación. La primera consiste en el hecho mismo de presentar estas pálidas figuras alegóricas donde quisiéramos encontrar el alma y las pasiones de los hombres. De todos modos, si la *Numancia* no es propiamente una obra maestra como la creyeron los románticos, aun nos es lícito conmovernos, como lo hacía Shelley, y recordarla

después leyendo el *Quijote*. No podía destruir el espíritu caballeresco de su nación, quien había cantado con tanto ardor el gesto, heroicamente inútil, de los soldados de Numancia.

Comparadas con buena parte de las comedias posteriores, la *Numancia* y aun *El trato de Argel*, que está tejida sobre las reminiscencias de la esclavitud, nos muestran el daño que hizo al teatro de Cervantes la imitación del autor de moda, de Lope de Vega, el «monstruo de la naturaleza». Cervantes alaba con frecuencia al joven rival triunfante; y aun cuando a veces da a entender que no le agrada aquel género de comedias, abierto a todos los vuelos de la fantasía, termina por sufrir inevitablemente el influjo y se aprovecha para dar también libre suelta a su imaginación. Lope, a su vez, alternó a menudo las injurias y las caricias dirigidas a su mayor hermano en arte. Pero, entretanto, un poco por este influjo, otro poco por haberse perdido las más de sus comedias juveniles, es bien raro que las de Cervantes nos revelen lúcidamente los caracteres mejores de su genio. Estos caracteres hay que buscarlos fuera de las comedias, en los En-

tremeses. Para llegar de la *Numancia* a los entremeses, de la tragedia a la farsa, hay que descender por toda la escala del corazón humano. Observamos, aun en esto, los contrastes de Cervantes. Pero el mejor tesoro está en los escalones más bajos. Probablemente, los entremeses fueron compuestos, al menos en gran parte, alrededor de 1612. A los ocho comprendidos en el volumen, se han ido añadiendo otros en ediciones sucesivas después de muerto el autor, en virtud de atribuciones más o menos legítimas. Se suele decir que son imitación de los Pasos de Lope de Rueda; pero es uno de aquellos juicios asendereados por el uso que después corren el riesgo de resultar falsos, como tantos otros lugares comunes de la crítica, a quien quiera escudriñar más allá de la superficie aparente. Los papeles de la antigua farsa, los tipos y las situaciones esquemáticas de comedia, han ido desapareciendo en el paso de las rústicas escenas del actor andariego al finísimo humorismo de Cervantes. Aquí encontramos almas vivientes, profundos caracteres cómicos descritos en pocos trazos, escenas de costumbres populares retratadas en un diálogo maravilloso, fresco y vivo de un artista que no se parece a los antiguos autores de farsas, sino sólo a él, y que todo lo ve

con el color de su propia alma. Aun el influjo de la *Celestina*, que otros han querido ver, quizás no sea más que una semejanza en la sinceridad expresiva.

¿Quién no tiene presente al viejo marido celoso de las Novelas Ejemplares, al que un seductor arrebató la perla tan preciosamente guardada? Héle de nuevo en el entremés que se titula, precisamente, *El viejo celoso*. Al venir a la escena, la novela se ha hecho más ligera y burlona. Son menos intensas las almas acaso, pero la voluptuosidad triunfa en un sutil engaño, mientras el marido escucha ignorante los gemidos y suspiros a través de la puerta. Así en la *Cueva de Salamanca* se nos describe la gran burla de que es víctima un marido a quien un estudiante hace creer que son demonios encarnados los buenos amigos de la mujer y de las criadas de la casa, sorprendidos una noche bajo el techo conyugal; y le induce a consumir con aquellos la cena que se había dispuesto para el convenio nocturno de los amantes. Fundido con la leyenda de la mágica cueva, hay un antiguo motivo de farsa, motivo que inspiró también a Hans Sachs, el zapatero de Nuremberg, destinado a la eternidad, no tanto por sus versos cuanto por la música donisiaca de los *Meister-*

singer wagnerianos. Todo esto no tiene importancia sino por la alegre espontaneidad de la carcajada que parece manar de una conciencia bocachescamente serena, indiferente al bien y al mal, absorta sólo en las realidades sabrosas de la carne. Pero leamos *La elección de los alcaldes de Daganzo*. En una aldea las autoridades del Concejo discuten los méritos de cuatro candidatos al oficio honorífico de alcalde. Y no llegando a ponerse de acuerdo, les llaman ante ellos para que cada uno diga lo que vale. Uno entiende de vinos, otro se jacta de estar bien de salud, y de tirar «con un arco como Tulio»; a lo que observa un elector:

Raras habilidades, para alcalde
necesarias y muchas.

A otro, zapatero, le preguntan:

—¿Sabeis leer, Humillo?

—No por cierto,

ni tal se probará, que en mi linaje
haya persona de tan poco asiento,
que se ponga a aprender esas quimeras,
que llevan a los hombres al brasero,
y a las mujeres a la casa llana.

Leer no sé, mas sé otras cosas tales
que llevan al leer ventajas muchas.

—Y ¿cuáles cosas son?

—Sé de memoria

todas cuatro oraciones, y las rezo

cada semana cuatro y cinco veces.

—Y ¿con eso pensais de ser alcalde?

— Con esto y con ser yo cristiano viejo,
me atrevo a ser un senador romano.

El último, en fin, dice:

Yo, señores, si acaso fuese alcalde,
mi vara no sería tan delgada
como las que se usan de ordinario:
de una encina o de un roble la haría,
y gruesa de dos dedos, temeroso
que no me la encorvase el dulce peso
de un bolsón de ducados, ni otras dádivas,
o ruegos, o promesas, o favores,
que pesan como plomo, y no se sienten
hasta que os han brunado las costillas
del cuerpo y alma; y junto con aquesto,
sería bien criado y comedido,
parte severo y nada riguroso;
nunca deshonoraría al miserable
que ante mí le trujesen sus delitos;
que suele lastimar una palabra
de un juez arrojado, de afrentosa,
mucho más que lastima su sentencia,
aunque en ella se intime cruel castigo.
No es bien que el poder quite crianza,
ni que la sumisión de un delincuente
haga al juez soberbio y arrogante.

¡Quién sabe si el poeta no había soñado con
este buen juez ideal, cuando la mala estrella
le arrastraba ante los hombres que tienen el
triste oficio de juzgar! En tanto, para quien co-
noce las cosas de este mundo—y Cervantes las

conocía divinamente — es inútil decir que las autoridades del concejo prefieren antes que al buen juez, al otro, al candidato analfabeto de las cuatro oraciones.

¿Queremos un cuadro de más contrastes, trazado con mano firme, por un macabro humorista que escucha impasible aun las voces más siniestras, y prefiere divertirse antes que moralizar o indignarse? Pues ahí está *La Cárcel de Sevilla*: una escena de gran guignol, un malhechor condenado a la horca, entre los amigos y la amante que de él se despiden. Están todos con la mayor tranquilidad, se tratan de «vuestra merced», inmutables en su dignidad española, aun cuando discurren acerca de la sangre y de la cuerda; y el autor los representa con igual indiferencia moral, con el gusto de reproducir una escena de vida intensa, de hacer relampaguear la risa sobre aquella fosca tiniebla humana.

¿Queremos, en cambio, una sátira indulgente de la vida diaria? Tomemos *El juez de los divorcios*. Al juez de los divorcios se le presentan una tras otra cuatro o cinco parejas mal avenidas, saliendo a relucir todos los paños sucios, y desahogando el livor que se acumula en los tálamos donde no quieren ya florecer las rosas del amor. Pero ninguno se contenta,

P A O L O S A V J - L Ó P E Z

y el breve acto termina con la serenata que le ofrece otra pareja, a la que el juez había reconciliado algunos días antes. «Pluguiese a Dios —exclama el juez— que todos los presentes se apaciguasen como ellos.»—«De esa manera —responde el procurador— moriríamos de hambre los escribanos y procuradores de esta audiencia; que no, no, sino todo el mundo ponga demandas de divorcios; que al cabo, al cabo, los más se quedan como se estaban, y nosotros habemos gozado del fruto de sus peticiones y necesidades.»—Y el estribillo de la serenata comenta:

Más vale el peor concierto
que no el divorcio mejor.

Es toda gente menuda, la que se mueve en las escenas de los Entremeses: la gente menuda que Cervantes conocía y comprendía mejor que la otra, y le divertía más. Son muchachillas, pícaros, sacristanes, estudiantes hambrientos, aldeanos, funcionarios humildes, pero cada uno de éstos tiene en su palabra y en el gesto la móvil variedad de su naturaleza, sin que jamás adquieran la rigidez de los tipos convencionales del teatro cómico. De estas escenas no se podría sacar ninguna máscara fija, sencillamente porque las almas de rápidas

escenas son siempre nuevas, siempre instintivas, siempre diversas como las almas de la amplia escena, de la vida real. El escritor se siente a sus anchas, porque no se trata de señores, delante de los cuales tendría la ingenuidad de conservar prejuicios de reverencia, y no se pueden describir seriamente pasiones graves. Son, en cambio, los vicios, los afectos, las exaltaciones mediocres de la vida diaria, que no pretenden que se las tome en serio, y que en compensación tiene al menos el mérito de ser pintoresca y divertida. Para hacer reír Cervantes, no tiene necesidad de recurrir a lances groseros: le basta describir, con incomparable finura, el mundo tal cual es. Esto sirve para todos los Entremeses. Recordaré aún aquel entremés exquisito que se titula *La guarda cuidadosa*. Un soldado y un sacristán contienden por los hermosos ojos de una fregona, y el soldado, miserable y celoso, ronda por la calle bajo las ventanas de aquella, impidiendo el paso a todos los hombres que quisiesen entrar en la casa, incluso al amo mismo y a un mendigo a quien entrega, para alejarlo, los últimos céntimos que posee, y mientras tanto, intenta entusiasmar a su bella haciéndola creer que está destinado al gobierno de un castillo en el reino de Nápoles. La mayor parte de los

entremeses están en prosa: una prosa magnífica llena de espontaneidad, y de color, y de jerga vulgar. Cuando así se habla, es inútil contar los siglos que pasan: es el lenguaje eterno del hombre. Así hablan las mujeres del pueblo de Siracusa en un idilio de Teócrito, o las de Chioggia que se agitan en una comedia de Goldoni. Y en la aparente indiferencia moral del artista, dedicado por completo, como decía, a la alegría de expresar en breves, sobrios trazos esenciales el espectáculo humano a que asiste, está quizás escondida la filosofía profunda de su sonrisa.

En un solo entremés hay quizás algo más: se titula *El retablo de las maravillas*. Una pareja de charlatanes hambrientos llega a un pueblo anunciando para la noche el más fantástico de los espectáculos, el retablo de las maravillas. «Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio.»—Llega la noche; el alcalde, el escri-

bano, todas las autoridades y parte del pueblo vienen a gozar del espectáculo. Los charlatanes anuncian, una a una, las grandes visiones que se suceden. ¡He aquí a Sansón abrazado a las columnas del templo! ¡he aquí un toro bravo, he aquí una manada de ratones, he aquí un agua que viene de la fuente del río Jordán! Ninguno ve nada, naturalmente, pero ¿quién osa confesarlo? Todos fingen ver, y temen las removidas columnas del templo, y se asustan del toro, y se bañan en el agua mística del Jordán, mientras las mujeres huyen espantadas de los ratones. ¿Fingen ver o creen ver? ¿Dónde termina la realidad, dónde comienza la ilusión en esta selva de sueños que es nuestra vida, la selva en que nos agitamos ignorantes de todo y de nosotros mismos? Es una farsa, perfectamente; una vieja farsa popular que sirve a Cervantes para reírse de aquella buena gente del campo. Pero ¿cuántas veces su fantasía no se había perdido entre el encanto de las visiones ficticias? Y ¿no era el mundo entero para su don Quijote un retablo de las maravillas, una ilusión hecha realidad? Conocemos demasiado bien a Cervantes y podemos afirmar, que de haber estado presente al espectáculo aquella noche, sentado entre el alcalde y el escribano, no hubiera fingido que veía, habría visto.

LA ÚLTIMA NOVELA

LA penosa existencia de Cervantes terminó noblemente, con el último esfuerzo de un genio inquieto: terminó con una novela.

En 19 de Abril de 1616 el poeta, casi agonizante,

puesto ya el pie en el estribo
con las ansias de la muerte,

ofrecía a D. Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, su último libro. Digno de él era salir así, como buen caballero, de la vida, soportada con fortaleza y austeridad, después de haber conquistado las espuelas de oro de la gloria. Y cuando los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, impresos al año siguiente en Madrid, salieron a la luz, ya el poeta reposaba para siempre de sus fatigas y de su vida.

Eran los *Trabajos*, para Cervantes, obra de largos años, el esfuerzo más intenso en que él quiso experimentar el poder del arte. Al mismo conde de Lemos escribía algunos meses antes: «Los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*... libro que ha de ser o el más malo, o el

mejor que en nuestra lengua se haya compuesto..., 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.» Es la conciencia de un artista que, dudoso, se arriesga a una gran prueba de novedad y de vigor, pero que goza ya con el presentimiento de la victoria. Y no parece que ésta en su principio faltase; muerto el autor en el año de la primera edición, salieron no menos de otras seis; casi al mismo tiempo aparecieron en París las primeras traducciones francesas.

Pero ¿y después? Muchas veces, es cierto, se reimprimió la novela, numerosas versiones se hicieron en Italia, en Inglaterra, y muchas más en Alemania; pero pronto se extendió el olvido sobre sus páginas. Cuanto más se difundía sobre el arte y sobre las almas modernas la sombra de la lanza de don Quijote, conquistadora de la quimera, tanto más desaparecía de la imprenta y de la memoria los trabajos aventureros de Persiles, héroe movido por la conquista del amor, a pesar de la opinión de quienes en el siglo xvii descubrieron en ellos mayor invención y artificio, y estilo más sublime que en el *Quijote*. Fugaz renovamiento tuvo la fama del *Persiles* al flore-

cer el romanticismo alemán, cuando entre las prolijas páginas de la novela Ludovico Tieck osó encontrar, expresados en notas suavemente elocuentes, el encanto del paisaje y la dulzura de la pasión, y descubrir un elevado pathos trágico en los sonoros períodos. Y un eminente crítico más tardío, que derivaba del romanticismo toda su concepción del arte, Fernando Wolf, pudo atribuir a los *Trabajos* la gloria de haber renovado de un modo tan magistral las formas de la antigua novela griega, de hacerla de nuevo popular, y suscitar tras sí numerosas imitaciones, que jamás supieron llegar a la altura del modelo. Añade tan persuasivos consejos para que volvamos a abrir el libro olvidado, penetrando en la complicada intriga de esta novela senil, como en una selva umbrosa y silenciosa, que en medio del dédalo de intrincados senderos y el obstáculo de las ramas por todas partes cruzadas, esconde quizás el encanto casi inaccesible de alguna fuente viva que brota en un breve claro, al sol.

«Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados»... ¿Quién

es el bárbaro Corsicurbo y en qué parte de la tierra está ese sepulcro? Nada sabemos aún: la novela comienza así, en el misterio, entre vaporosas neblinas románticas y tumultuosas convulsiones melodramáticas. ¿Dónde está aquel Cervantes que unos cuantos años atrás comenzaba llanamente, con una sencillez que después recordará Manzoni: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme?»... ¡Ay! No sabemos aún donde ha de conducirnos; pero se ve en seguida que será lejos de la Mancha. El novelista se echa a volar, sin freno, montado en el hipogrifo de su fantasía. Es una danza desenfadada cual la de una máquina, en la que rompiéndose a una vez todos los engranajes, comenzase una rueda a dar vuelta vertiginosamente hasta consumir en vano ímpetu toda la fuerza que la mueve. ¿Cómo intentar un resumen? Cada capítulo es una aventura inesperada, una nueva novela presentada en escorzo y adherida a la novela central, sin ningún nexo interno. Habría materia para cien dramas de teatros dominicales, con gran lujo de reyes y princesas, y amores y sangre y pasiones vociferantes, y vicios castigados y triunfantes virtudes; obscuros escenarios polares, desiertos de hielo, islas de piedras preciosas, naves corsarias,

brujas voladoras que a grupas llevan maestras de baile de Sena, bárbaros vestidos de pieles, que son hijosdalgos de Castilla, amantes, que de la corte de Francia se retiran a anticipar en una isla salvaje el estado de naturaleza de Rousseau; príncipes peregrinos por amor, princesas supirantes por los caballeros disfrazados, cortesanas romanas, estudiantes de Salamanca, hechiceras lujuriosas, serpientes de mar, reinos bárbaros en llamas, alcaldes alfabetos, jueces venales, adivinadores, messieurs Alphonse calabreses, lobos parlantes, portugueses enamorados que se mueren al son de las canciones... La realidad del siglo xvii y las visiones fantasmagóricas de la mente más viva, más rica, más extravagante; las moralidades y los hechos venturosos, las más variadas reminiscencias literarias y las más gustosas experiencias personales se entrelazan en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*: hay dentro de todos aquellos miles de personajes que se agitan, un hombre, el autor; y su época, sus lecturas, sus viajes, los recuerdos del pasado, el presentimiento del porvenir. No es una novela: es un mundo.

Mundo inexplorado, casi, como las islas bárbaras de que está lleno. Don Quijote ha desbaratado a este hermano suyo menor aun-

que el autor le creyese mayor, por el trabajo que en él puso. Otra desgracia de los *Trabajos* fué presentarse mal. Los primeros capítulos agotan la paciencia del lector más dócil. Persiles y Sigismunda son dos jóvenes, él príncipe de la «última Thule» Islanda, princesa ella de Frislanda, «que descubrió Nicolás Terreno, veneciano, el año 1380, isla tan grande como Sicilia». Se aman como es natural; pero sucesos adversos les obligan a huir de su patria, haciéndose pasar por hermano y hermana, bajo nombre fingido, y teniéndose por tales, con aquella casta virtud que era propia, a veces, de los amantes de la novela bizantina o de las novelas occidentales posteriores al Concilio de Trento. Sigismunda es raptada por unos corsarios— ¡cuánto debe a los corsarios la literatura narrativa!—y llevada como esclava a la corte de Dinamarca, donde Arnaldo, príncipe heredero, arde de súbito amor por ella. Viudo de su esperanza, Persiles arma una nave y la va persiguiendo por los mares: variada odisea de amor, que ofrece al príncipe errante más aventuras que cuantas ofrecieron los bosques y los campos de la Mancha al caballero de Rocinante. Hele aquí abordando la nave, en la que, entre cien cadáveres de hombres ahorcados o ensangrentados, está con las

armas en la mano la princesa Sulpicia, vengadora poderosa de su ultrajada virtud; hele aquí, mientras su nave está bloqueada por los hielos, domar el feroz caballo del rey Cratilo, y de gran almirante terminar por ser prisionero de los bárbaros y estar destinado al suplicio. Entre los bárbaros está Sigismunda, huída de la esclavitud danesa. Le salva el amor que suscita en los corazones su belleza: los bárbaros se matan en riña, la isla está en llamas, les acoge hospitalariamente una gruta a orillas del mar, en donde un hidalgo español que ha huído de su patria para escapar de la venganza de enemigos ofendidos, vive desde hace años en gran soledad con Riela, convertida de piadosa amante bárbara en esposa cristiana, y con dos hijos. Todos se hacen a la mar: les acompaña entre otros escapados Rutilio, bailarín sienés transportado en vuelo hasta los mares hiperbóreos por una bruja enamorada. Un caballero portugués —que vaga desesperado por el mundo, porque su dama quiso hacerse monja ante el altar a que él la había conducido para convertirla, no en esposa del Señor, sino en mujer propia—narra a los compañeros su historia y muere. Así, pasando de isla en isla, de aventura en aventura, se nos presentan otros héroes de la nove-

la: Transila, huída de su país al rebelarse contra la ley que entrega a la recién casada en brazos de los parientes del marido, antes que en los de éste; Clodio, que podría pasar por retrato de Pedro de Aretino, lengua sacrílega, flagelo de príncipes; Rosamunda, lasciva favorita del rey de Inglaterra, antes dueña del reino y ahora desterrada, ¿quizás un recuerdo de Rosamunda Clifford, la amiga de Enrique II?

El rey Policarpo acoge a la errante compañía; pero al poco tiempo arde el viejo señor por Sigismunda, fatal reina de los corazones; la maga Cenotia tiende insidias al hijo del bárbaro castellano; Sinforosa, hija de Policarpo, adora a Persiles; Sigismunda, su confidente, se tortura con los celos; Clodio muere herido por un dardo que le atraviesa la lengua; Rosamunda ya ha muerto, devorada por el fuego de su lujuria; Cenotia forja encantamientos y suspira. Otro incendio más, otra confusión, otra fuga.

Reposan los andantes prófugos y los lectores, con el idilio de Renato, caballero francés, y Eusebia, dama de la reina de Francia; purísimos héroes del amor, Filemón y Baucis retrasados, que viven en solitaria castidad en la isla de los heremitas, manteniéndose con fru-

tas, fe y platónicas ternuras, hasta que llega a arrancarles de allí el tardío favor del rey, que les llama a la corte; en la isla se queda, solitario y menos romántico, el bailarín Rutilio.

Al llegar al tercer libro, se llega a la geografía conocida y a la realidad humana. Desembarcan nuestros héroes en Portugal; van por España de santuario en santuario, con nuevas aventuras a cada paso; el bárbaro castellano, que ya no es bárbaro, encuentra a su familia, pero los hijos siguen a Persiles y Sigmunda en su peregrinación a Roma. Atraviesan Francia, y nuevos fantoches y nuevas historias surgen a través de todo el camino; hasta que, llegados a Italia, dan ocasión al autor de poner por escenario de sus fantasías las ciudades conocidas y amadas desde el vagabundeo de soldado en los años juveniles. He aquí Milán, de la que exaltan «la grandeza de la ciudad, su infinita riqueza, sus oros, que allí, no solamente hay oro, sino oros, sus bélicas herrerías, que no parece sino que allí ha pasado las suyas Vulcano; la abundancia infinita de sus frutos, la grandeza de sus templos, y, finalmente, la agudeza del ingenio de sus moradores». No permanece desconocida para los peregrinos la Academia de los Atornados, «que estaba adornada de eminentísi-

mos académicos, cuyos sutiles entendimientos daban que hacer a la fama a todas horas y por todas las partes del mundo». Precisamente aquel día debía reunirse la Academia para deliberar con docta gravedad «si podía haber amor sin celos». ¡Lástima que Cervantes no haya conducido a sus amantes a disputar con los académicos milaneses! Ciertamente que no era en Milán, sino en Sena, donde se reunían los Atronados: quizás llegaron a confundirse estos antiguos recuerdos del autor.

De Milán pasan a Lucca, «ciudad pequeña, pero hermosa y libre...; allí, mejor que en otra parte ninguna, son bien vistos y recibidos los españoles, y es la causa que en ella no mandan ellos, sino ruegan, y como en ella no hacen estancia de más de un día, no dan lugar a mostrar su condición, tenida por arrogante». Aquí acaece a los peregrinos tomar parte en una novelita que podría titularse, siglo y medio antes de Goldoni, *La fingida enferma*. Pero el pensar en la Roma vecina les inquieta; al pararse en su camino, descubren en medio de una selva, colgado de una rama, el retrato de Sigismunda; y ven yacer cerca de él, sobre la hierba, herido en duelo, al conde de Nemours —enamorado de oídas de Sigismunda— y al príncipe danés Arnaldo, que para encontrarles

había venido desde su lejano reino. Pero, al fin, está para cumplirse el voto de la peregrinación tan llena de aventuras; al fin se descubre, desde lo alto de una colina, la soberbia vista de Roma. «Hincados de rodillas, como a cosa sacra, la adoraron, cuando de entre ellos salió una voz de un peregrino que no conocieron, que, con lágrimas en los ojos, comenzó a decir desta manera:

—¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta
alma ciudad de Roma! A ti me inclino,
devoto, humilde y nuevo peregrino,
a quien admira ver belleza tanta...»

Pocos años antes un poeta español, «enemigo mortal de sí mismo y deshonor de su nación», había compuesto un soneto en vituperio de Roma: éste de Cervantes no es más que una excusa hacia la ciudad venerada, una justificación que él ofrece, «no como poeta, sino como cristiano.»

Ya Sigismunda ha cumplido su voto. Y después de que el autor ha terminado por su parte los cuatro libros de la novela, la hora de las bodas está próxima, a pesar de las insidias y desventuras de la última prueba. Una cortesana enamorada de Persiles acude con los encantos de la hechicera judía a sumir a Sigismunda en tan grave enfermedad, que pensó

estar más cercana su muerte que sus nupcias. ¿Quién no reconocería ahora en la princesa errante una ascendiente de Lucía Mondella y en su fiel príncipe de Thule un hermano espiritual de Renzo Tramaglino? La heroína manzoniana se asemeja a Sigismunda en el carácter, en su actitud reservada, en el temeroso pudor, en ceder silenciosa y firmemente a una íntima fuerza de amor sin que ni una palabra ni un pensamiento rompan el freno.

Se asemejan hasta en las desventuras: ¿no se continúan acaso, en *Los Novios*, con distinto estilo, aquellas peripecias, que en las novelas de escuela helenista impedían hasta la última página las justas bodas de los amantes? ¿No son don Rodrigo y el Innominado descendientes por línea directa de los corsarios ladrones de jovencitas, en las novelas de Heliodoro o de Cervantes? Como Lucía en el lazareto de Milán, Sigismunda que cree llegada su muerte, olvida el amor, para dirigirse a Dios, no sin que lo deje de advertir el fingido hermano, que anticipa en su corazón la tortura infligida a Renzo por la confesión de Lucía. Pero después de la tormenta brilla el sol; un par de capítulos finales bastarán para disipar todo escrúpulo, y Persiles, puede finalmente recoger en los brazos amados la compensación del largo peregrinar.

Esto son los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*; «libro que se atreve a competir con Heliodoro» había anunciado Cervantes en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*. Pero ¿fué verdaderamente Heliodoro su fuente?

Sabida es la rápida fortuna de Heliodoro en el siglo xvi, las traducciones que aparecieron en varias lenguas, las imitaciones que se agruparon a su alrededor. Puede decirse, que en su conjunto los amores de Teágenes y Cariclea, constituyen una historia no distinta de la de nuestra novela: dos jóvenes iluminados por la llama purísima, van de aventura en aventura, fingiéndose hermanos, peregrinos de un doloroso amor, hasta que los dioses propicios les conceden las nupcias apetecidas, pero no esperadas. ¡Mas esta es la historia de tantas otras novelas! Habrá que fijarse en alguna semejanza particular. El mesnadero Tiamo roba a los amantes, y pronto, subyugado por la invencible beldad de Cariclea, se le ofrece por esposo; ella no puede abandonar al señor que la tiene en su poder, pero replica a Tiamo como Sigismunda había replicado a las súplicas del príncipe Arnaldo: —«Yo no puedo rechazar en modo alguno las bodas, y esto por varias razones, y principalmente, porque me parece que rebasa toda suerte de felicidad el

que una extranjera sea conceptuada digna de ser esposa de su señor... Una sola cosa te pido, y concédemela, Tiamo: espera a que yo vaya antes a alguna ciudad o lugar, donde haya altar o templo consagrado a Apolo...»

Es la peregrinación de Sigismunda a Roma en peplo griego. Por lo demás, la virtud de la amigita de Teágenes se ostenta con la misma verbosidad que la de la compañera de Persiles y la de otras heroínas hermanas: lo mismo que la Blancaflor de Boccaccio, divina virgen apasionada, hasta en la noche que se aparecerá Flor, escondido en el cesto de rosas, para sorprenderla en medio de su sueño.

Tenemos además en Heliodoro una isla que arde, poniendo en libertad a los amantes prisioneros; un convenio de nombres ficticios entre los dos, para esconder la verdad; una intriga de amores en la mansión real de Menfi que recuerda, aunque lejanamente, los incidentes del palacio de Policarpo; donde Cariclea, hermana fingida de Teágenes, se encuentra de repente en el mismo trance en que Sigismunda se encontró, teniendo que officiar de confidente y consejera del amor hacia Teágenes de otra dama; mientras ella misma, como hermana de Persiles, se verá asediada por otros. Pero si todo esto puede parecer algo

vago aún, puesto que se confunde con las situaciones que forman la trama de toda novela griega, no lo será en el momento en que encontremos en Heliodoro la fuente directa, evidente, de un episodio de los *Trabajos*; cuando Cariclea, primero virgen firmemente contraria al amor, es de pronto invadida por la pasión hacia aquel Teágenes, con el que habrá de dividir la dulzura y el tormento amoroso. Y la pasión la consume tanto, que llega a enfermar. Viene a verla un médico que, más astuto que un su colega goldoniano, descubre pronto la naturaleza del mal. El padre adoptivo de la muchacha, no sabiendo por quién suspira ésta, querría darla por esposo a su hijo Alcameno. Pero oigámosle narrar el efecto de la práctica: —«Tengo que darte una mala noticia; mi hija adoptiva parece endemoniada, tan extrañas y pavorosas son sus acciones. Yo le presenté a Alcameno, y la hice ver que era bello y apuesto. Pero ella, como si hubiera visto la cabeza de Medusa, u otro monstruo infame, dió un horrendo grito, y se marchó a un rincón y apretándose con sus manos la garganta, juraba que se estrangularía, si no salíamos en seguida...»—Y el interlocutor responde: —«¡Oh, Caricles! tú no estás equivocado al decir que la muchacha está endemoniada...» Quien dude

aún, lea el final del tercer libro de los *Trabajos*, y verá cómo el contenido de esta página de Heliodoro se ha desenvuelto, transformándose, hasta llegar a ser una obrita maestra de humorismo y de arte inventivo.

Sin embargo, no por esto quiero considerar *Los amores de Teágenes y Cariclea* como fuente de que derive nuestra novela.

Más que una fuente, fué un modelo en el que se inspiró, sobre todo en las líneas generales del relato y en la técnica, que eran, por lo demás, propias de todas las novelas del mismo género, y de las que fué tomando algunos detalles más o menos esenciales. Dada la uniformidad monótona de las narraciones a la manera griega, un autor que hubiese aprendido a conocer las situaciones habituales, podía no tener presente esta o aquella otra fuente directa: como los personajes no eran individuos, las situaciones y las aventuras se asemejan muchísimo, sin que hubiera sello alguno especial que los diferenciase en la memoria.

Ni diré que Cervantes hubiere tenido ante sus ojos a Aquiles Tazio, que había ofrendado ciertos episodios a la novela que Alonso Núñez de Reinoso publicó en 1551 con el título de *Los amores de Clarea y Florisea y las*

tristezas y trabajos de la sin ventura Isea. No será inoportuno recordar el nombre de Alonso Núñez, que en Italia vivió y que tanto se inspiró en el arte italiano. La novela fué escrita, «para avisar a bien vivir», en Venecia, y apareció llevando al frente un soneto de Micer Ludovico Dolce, que tenía con las novelas griegas estrechas relaciones, como traductor que era de Aquiles Tazio. Estas son, como lo da a entender ya el título, dos novelas que hasta la mitad no se entrelazan. De una parte los trabajos de Clareo y Florisea, los consabidos castos amantes. De elevado linaje, infelices a causa de infinitas desgracias por tierra y mar, y al fin dichosos. De otra parte, las aventuras de Isea, que se cree viuda y llega a casarse con Clareo, cuando éste supone ya muerta a su vez a Florisea; pero los muertos vuelven, y comienza para ella una serie de desventuras, que la empujan, sin paz, a vagar por el mundo. Las lamentaciones a que ella se entrega, con ornada elocuencia, recuerdan la *Fiammetta* bocachesca, y aun abunda en la novela aquel gusto retórico por la oración sentimental, de la que supo Cervantes librarse en los *Trabajos*. Al llegar a cierto punto la narración al modo griego—griego hasta en la topografía, entre Efeso y

Aleandría, Bizancio y Damasco—se cambia en novela caballeresca y termina en idilio pastoril. Monótona historia, en suma, sin ninguna fantasía, y con frecuencia groseramente ingenua; lo único bello es el carácter de Isea cuando es apasionada, ya sensualmente invocando los besos de Clareo, ya desesperada por el olvido de aquél. ¿Y en dónde están las semejanzas con la obra de Cervantes? Una sólo se podría encontrar cuando el corsario pide por esposa a Florisea al mismo Clareo, creyéndola su hermana. La respuesta es parecida a la que Persiles da al príncipe Arnaldo; pero ya hemos visto que hay un episodio igual en los *Amores de Teágenes y Cariclea*.

No es necesario, por lo demás, indagar sobre esta o la otra fuente. Cierto que muchísimas de estas aventuras son reminiscencias literarias, y que la invención se reduce a bien poco; pero en conjunto, nos basta colocar los *Trabajos* entre el rico florecimiento cincocentista de las novelas, las cuales en mayor o menor grado nacieron de la novela griega perpetuada desde la edad media, y merecedora de los honores del arte gracias al *Filocolo* de Boccaccio. De este modo los dos mayores escritores de que el arte narrativo puede vanagloriarse, desde los siglos medios hasta los aledaños

de la edad moderna —Boccaccio y Cervantes— se enlazan igualmente en aquella antigua tradición. Pero Boccaccio fué atraído por la inspiración nacida de los relatos casi populares, en los juveniles ensayos de su actividad literaria, y no tardó en desembarazarse de ella para volverla a invocar de paso en alguna novela del *Decameron*; Cervantes, en cambio, después de haberse servido de ella a veces en las novelas, cae ya viejo, bajo el impulso de la nueva moda, descubierta por los últimos renacentistas. Y los dos artistas modelaron de distinta manera la materia de la novela griega; la modeló según su propia cultura, Boccaccio, tejiendo floridas reminiscencias clásicas y caballerescas cuestiones de amor; según su naturaleza propia Cervantes, ensartando, como veremos, el sentido de la realidad humana y la observación multiforme de la sociedad contemporánea, con frecuentes recuerdos de lecturas también clásicas y con reflejos no menos frecuentes de la novela picaresca. En esto casi nadie había reparado hasta ahora; y la mayoría de los críticos vieron sólo, como Mérimée, «una serie de aventuras inverosímiles», que «pocos lectores tendrían ánimo para acabar». Y de este juicio, aun cuando haya aparecido solemnemente en las graves

páginas de la *Revue des deux mondes*, nace la conjetura de que el delicioso autor de las *Lettres à une inconnue* no llegó a acabarlas.

A esta parte caduca, exenta de toda nota original, producto artificioso de la moda literaria, deben los *Trabajos* el olvido en que se ven envueltos; aún, después de tres siglos, falta en la crítica moderna una apreciación histórica y estética de esta obra. Hace pocos años, solo un erudito americano—Rodolfo Schevill—ha iniciado un estudio metódico, del que han aparecido algunas muestras.

Quien quiera juzgar serenamente, olvide, por una parte, todo parangón con el *Quijote*; olvide, por otra, los naufragios, los corsarios, las islas bárbaras, etc.; olvide, en fin, aun a los jóvenes protagonistas y el amor que les guía: hasta tal punto es ficticia la unidad orgánica del libro. La novela es una serie de novelas independientes, de cuentos, de escenas, de tipos, que no tienen la menor relación entre ellos y se hallan así agrupados, sin fundirse, solo por gusto del autor. Lo mismo se puede decir del *Quijote*, pero es fácil rebatirlo, pues en esta novela toda la variedad de las aventuras—salvo las novelas intercala-

das—vienen a centralizarse en los dos personajes, tanto que la unidad resulta del constante reflejo que cada nuevo incidente, cada nuevo personaje produce en el ánimo de éstos y del modo como ellos consideran cuanto les sucede, mirándolo todo según el estado de ánimo y el carácter propio de cada uno. En otras palabras: nosotros vemos aquellas apariciones sucesivas no tanto en sí mismas, cuanto reflejadas en el ánimo de los dos actores principales. Esta unidad psicológica les falta a los *Trabajos*, en que los protagonistas son sombras; y nombres, no personas. Negando así a la novela todo valor como narración orgánica, adquirimos en compensación la libertad de juzgar aisladamente uno a uno los múltiples pedazos de que se compone; por este camino tendrá el lector la sorpresa de descubrir poco a poco muchas páginas de altísimo valor artístico y otras que hacen de los *Trabajos* un documento esencial para la historia de la novela moderna.

Poco ofrece el embrollo de los dos primeros libros, pero entre tantos caprichos de la fantasía se destaca claramente y con pocos trazos una de las novelas más sencillas y más finas que ha escrito Cervantes. ¡Cómo adquiere relieve, entre tantas pálidas figuras, el perfil de

aquel portugués enamorado, que narra su historia y muere! El tímido suspirar por la muchacha, vecina de la casa, en Lisboa; los conciertos con el padre; el largo anhelar por ella, que acaso espera, mientras el servicio del rey retiene, en Berbería, al amante soldado; la vuelta, la alegría por los esponsales concedidos, la esposa con su traje nupcial tan bella que conmueve el corazón del enamorado, y en un momento imprevisto, trágico, la decisión final de ella, consagrándose delante del novio, ante el altar, esposa del Señor. El arte que anima esta delicada pintura de sentimientos humanos reaparece en otra página con la descripción de una tempestad, llena de vigor y color, voz aislada del sentimiento de la naturaleza en medio del escenario coreográfico de aquellas regiones septentrionales, vagamente descritas, en que se desenvuelve la acción.

El carácter de Clodio está intuido con cierta profundidad y trazado con cuidado: es el primer carácter verdadero, que se encuentra en la novela. ¿Será quizás un retrato del Aretino pues llega a decir de sí mismo: «tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre; deléitanme las maliciosas agudezas, y por decir una perderé yo, no solo un amigo, pero cien mil vidas»? Induce a

creerlo la insistencia con que aquella mala lengua hiere, sobre todo, a príncipes y reyes; cosa que desagradaba mucho a la lealtad de Cervantes: «que no toca a un hombre particular reprender a su rey y señor, ni sembrar en los oídos de sus vasallos las faltas de su príncipe.» Descubrimos en la figura de Clodio un vislumbre de análisis íntimo, que se rebelará aún mejor en la trama de lo ocurrido en la corte del rey Policarpo, lo que constituye una novela psicológica no exenta de finura, donde «todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana». Este relato acaba virgilianamente con el llanto de Sinforosa la hija de Policarpo, que de lo alto de su incendiado palacio contempla en el mar la fugitiva nave de su amado, y la reminiscencia clásica de Dido no es inoportuna, después de las páginas en que el artifice de aventuras se ha transformado, una vez más, en orfebre de dolorosas y apasionadas almas humanas. Cervantes supo malamente el latín: sabido es cómo se le reprochó su pobre cultura, y cómo es profundamente antihumanista la naturaleza de su genio. Por esto, no he creído inútil recordar aquí un rastro de Virgilio, precisamente de aquella parte en que los exámetros de la *Eneida* suenan con más intensidad romántica.

Pero los aventureros peregrinos, apresuran su paso hacia Portugal, hacia la realidad, hacia la vida. Con las nebulosidades de los mares nórdicos se enlazan los fantasmas de corsarios y de los reinos inexistentes; pero al hacerse real el país, se van haciendo reales, de variada humanidad, los personajes. ¡Y cuánto más rica, más varia, más multiforme que la pura fantasía es la otra fantasía, depositaria, dentro de su marco, de los hechos y los sentimientos de la verdadera vida! De lejanos parajes llenos de vaporosas nieblas parece arribar a las orillas de un arte, que es el arte moderno. Así como en el *Quijote*, la idea simple que acaso lo originó, se fué desarrollando y alargando hasta transformarse en una gran novela social, así acaece también en menor escala, con los *Trabajos*; de ahora en adelante desenvolverá su madeja novelesca en medio de la sociedad española, francesa, italiana, del siglo xvii, e introduciendo a éstas no sólo como fondo, si no como parte del cuadro en continua acción; y mientras tanto las figuras incoloras de Persiles y Sigismunda permanecen en la sombra.

También la cronología se determina. Estamos en la época del «gran» Felipe III; ¡pobre grandeza, edad siniestra de decadencia y de

ruina! El débil hermano de don Carlos había alcanzado un título de honor a los ojos de Cervantes: el bando contra los moriscos españoles, que aquí se anuncia en forma profética: ¡Qué importa, si este gravísimo error político fué fuente de tantos males! Hacia los moros el poeta conservó siempre el ánimo de un fanático religioso exacerbado por los trabajos de la cautividad. Y los moriscos salieron: España los pierde; nosotros ganamos las bellas páginas de los *Trabajos*, en que se nos describe el éxodo de un villorio morisco acaecido aun antes del edicto, hacia las playas paternas.

Allí donde comienza el valor histórico y social de los *Trabajos*, también se afirma su valor artístico. Y entre la selva de aventuras un nuevo espíritu se abre camino: el humorismo. No envuelve toda la narración como en el *Quijote*: pero salpica y relampaguea con interrupción, sorprendiéndonos como el vibrar de una cuerda, iluminando a veces una sátira fina, vaporosa, ligera, un poco disonante de lo que debía constituir la esencia íntima de esta novela —gravemente austera, epopeya del amor virtuoso, a la manera de las epopeyas caballescascas—. Del humorismo apenas si se había entrevisto algún chispazo en las dos primeras partes, por ejemplo, cuando Mauricio subraya

con su sonrisa algo irónica el relato de las aventuras de Persiles. Pero he aquí que apenas desembarcado en Portugal, el artista comienza a mirar a su alrededor, y, con frecuencia, la sonrisa vuelve a sus labios. Sobre una tumba lee el epitafio— «en el escribir de los cuales tiene gran primor la nación portuguesa»— de aquél caballero que en las primeras páginas vimos morir de amor en lejano destierro, el cual «a no ser portugués, aún fuera vivo». ¿Tan mortal es el amor de los portugueses? Más alegre es la escena que se ofrece en una posada de Badajoz, donde se aloja una compañía de cómicos y un poeta dramático que viajaba con aquéllos, «así para enmendar y remendar comedias viejas, como para hacerlas de nuevo; ejercicio más ingenioso que honrado, y más de trabajo que de provecho; pero la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa por todas las cosas inmundas sin que se le pegue nada; es habilidad, que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado...» Palpita en el viejo corazón, ¡ah orgullo de poeta! que piensas en tu miseria y en tu gloria, al pintar al famélico autor dramático de los cómicos de Badajoz.

Al conocer la historia de los peregrinos, el autor siente pronto deseos de componer una comedia o tragedia, o una tragicomedia; «pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieves». ¡Otra cosa querría el atrevido poeta! Querría tener a Sigismunda entre sus cómicos, y la prometía, a lo menos, «dos o tres disfrazados caballeros que la servirían tan de criados como de amantes», «porque los príncipes de aquella edad..., por la mayor parte, rendían su voluntad a las ninfas de los teatros». De este modo, en un sólo episodio maltrata a los autores, comediantes y señores. Más tarde, cuando haya escrito la comedia, el mísero poeta recibirá en compensación, no las bodas de Sigismunda, como espera, sino el don de un traje nuevo... «que un deseo de un buen poeta buena paga merece».

Donde la sátira se hace más punzante, y quizá más dolorosa para quien la escribe, es cuando se refiere a la administración de justicia. ¡Frutos de su amarga experiencia, quejas del herido corazón! Ya sabíamos algo por las obras anteriores. Aquí se trata de los alcaldes y procuradores que en cierta ocasión, habiendo recibido dinero de los peregrinos

para sacarlos de un mal paso a causa de un error judicial, buscan, en cambio, la manera de arruinarlos para aprovecharse a mansalva. No hay que maravillarse, pues «tal vez se hurta con autoridad y aprobación de la justicia; ya que alguna vez los malos ministros de ella se hacen a una con los delincuentes para que todos coman». ¡Y si fuese sólo en España! Pero en Roma los jueces no desdicen en nada de sus hermanos latinos, «todos son cortesés y amigos de dar y recibir cosas justas». ¡Mala canalla de quien Dios «nos libre por su infinita bondad». «En poder de [la Justicia,... jamás entró alguna hacienda que, si saliese, fuese con aquel lustre con que había entrado.» Es siempre, en suma, el concepto español de la administración, a la que no se puede representar sino como ladrona; concepto no distinto de aquél que, precisamente por tradición española, conservan aún hoy algunas provincias italianas.

Los estudiantes son tratados aquí como en el *Coloquio de los perros*, donde se dice de ellos, que si el hambre no fuese su inseparable compañera, ninguna vida sería tan agradable. Las más de las veces pobríssimos, obligados a ganarse por cualquier medio un pedazo de pan, reducidos a vivir de sablazos y de artimañas.

Aquellos clérigos matriculados en Salamanca o en otra universidad de menos importancia, eran los tipos tradicionales en la comedia del tiempo. De ellos se sirve Cervantes para un delicioso episodio. En la plaza de un lugar dos mancebos, en traje de cautivos escapados de la esclavitud de los moros, y teniendo al lado las cadenas, símbolo de su pasada desventura, narran ante el pueblo sus trabajos por medio de un telón pintado, donde figuran los martirios que sufrieron cristianamente en tierra pagana, fuente, según esperan, de abundante limosna. Pero el astuto alcalde rústico, que había caído verdaderamente en manos de corsarios turcos, sospecha algo. Interroga a los mártires, les aprieta y descubre... que son dos estudiantes de Salamanca. ¡Oh, la finísima pintura de aquellos muchachos burlones, de los alcaldes maliciosos y analfabetos, de toda la escena vivazmente cómica de la plaza del villorio! Páginas más bellas no las hay en el *Quijote*. Y ¿no es una obra maestra de humorismo, aquella carta que el arriero, condenado a la horca juntamente con su amante, escribe, recomendándose desde galeras romanas a sus amos?

Otra historia encantadora es la de aquella fingida endemoniada. El escenario —Lucca— los

personajes, la entonación son italianos. Isabel la Castrucho es sobrina de un gentilhomme capuano, de gran calidad, que quiere casarla; pero ella a quien quiere es a Andrea Marulo, de la ciudad de Lucca, estudiante en Salamanca. Para librarse de los designios de su tío, se finge invadida de los demonios. Son vanos los conjuros, vana el agua bendita; va y viene el médico—otra casta sobre la que también descargó su mano Cervantes—; pero el demonio está más que nunca adueñado de aquel cuerpo de ángel. Llega, por fin, llamado secretamente, Andrea Marulo; la enamorada Isabel se encuentra de golpe, libre, curada y casada. Es una comedia goldonianamente fresca y viva.

Pero no atendamos solo al humorismo o a lo cómico. Aquí podemos buscarlo todo; es una verdadera comedia humana, que está, algo escorzada, un poco en sombras, entre Boccaccio y Balzac. La rápida y prodigiosa fantasía acumula las novelas, las fracciona, las reanuda, las entrelaza sin un instante de reposo. ¿Cómo recordarlas todas? Tenemos la historia del polaco que mata a un muchacho y se refugia—inconsciente—en casa de la madre de la víctima, y aquella—consciente—le salva: es la historia ya sabida por la conocidísima no-

vela italiana. Aquel mismo polaco de la trágica novela nos hará reír al enamorarse de una aldeana de Talavera, que después de quince días de matrimonio huye con un amante aguador, y con el dinero del marido para mayor sarcasmo. En medio de las pasiones más españolamente dramáticas de una corrompida sociedad señorial nos transporta a los amores de la bella Feliciano, su culpa, la fuga, la sed de venganza de los padres, la victoria final. Es siempre una formidable intriga de aventuras; pero las situaciones son reales, cada personaje es un alma, un carácter, un tipo. Tómese aquel arriero, Bartolomé: un buen hombre hasta que el amor de la talaverana le hace caer; se asemeja bastante a Sancho Panza, que fluctúa entre su buen sentido ya ingenuo, ya malicioso, y la pasión que le absorbe: huye, pero arrepentido, vuelve a pedir permiso a sus amos para huir; roba, pero devuelve lo robado; asesina, pero por combinación; se pierde por su amante y la desprecia; aun delante de la horca nos divierte con aquella bondad disuelta en un poco de cinismo.

Lo más variado de la sociedad del tiempo, se halla reflejado en este espejo gigantesco. Parémonos un instante en los Pirineos, por ejemplo, y asistiremos a un dramático episodio po-

pular de la conscripción entre los vascos, lleno de color local. Pero donde esta pintura de costumbres llega a ser más vasta, más dramática, más rica, es en Roma. Al llegar a la puerta del Popolo se reúnen alrededor de nuestros peregrinos la turba de hosteleros judíos, como en una estación los mozos de hoteles. Visitan la casa de un monseñor clérigo de Cámara que ha reunido una especie de museo profético: una galería de tablas aún no pintadas, destinadas a los retratos de los grandes hombres del porvenir. Y bajo una de aquellas se halla escrito: Torcuato Tasso, pues «presto se había de descubrir en la tierra la luz de un poeta, que se había de llamar así, el cual había de cantar Jerusalén recuperada con el más heroico y agradable plectro que hasta entonces ningún poeta hubiese cantado.» De la exaltación del divino Ariosto en la juvenil *Galatea*, llegamos hasta la apoteosis del Tasso en las últimas páginas seniles: ¡juicio del amoroso culto que Cervantes conservó durante toda su vida y en todas las formas del arte a la poesía italiana!

Pero, junto al monseñor coleccionista, se amontonan toda clase de personajes. Allí estaba la señora Hipólita—«que con este nombre la llamaban en Roma, como si lo fuera...»—

cortesana ferrarés, que vivía en un suntuoso palacio decorado por el «devoto» Rafael y por el «divino» Miguel Angel, y que trafica con intermediarios judíos; junto a ella el calabrés Pirro, su aprovechado amante, «cuya hacienda libraba en los filos de su espada, en la agilidad de sus manos, y en los engaños de Hipólita». Escapado de los lazos que Hipólita le había tendido, irá Persiles a caer en manos de los suizos del Papa, que por poco lo encarcelan.

Quien guste del arte sincero y busque la historia viva, lea los capítulos romanos de los *Trabajos*; verá mejor que antes en estas páginas cómo Cervantes, que se había propuesto escribir una gran novela de extrañas aventuras como la época quería y como su fantasía soñaba, es arrastrado casi inconscientemente por su otra naturaleza, hacia la realidad. La novela fantástica se transforma en novela de costumbres. Prueba segura de que si a lo fantástico le arrastraba una aspiración nostálgica de su espíritu hacia un mundo ideal de sueños que aleteaban sobre las oscuras tristezas de su vida, él quería volver, en medio de aquellas ásperas desgracias de los largos años de prueba, a la vida, para sonreír.

Alguien, leyendo las páginas que preceden, puede haber sentido acá y allá aletear sobre la última novela de Cervantes, como un aura mensajera del Romanticismo. Las tendencias que desde hace un siglo se acostumbran a definir como románticas, no son, en general, fáciles de distinguir; en desacuerdo estaban ya las opiniones en lo más florido del Romanticismo, apenas comenzado, y a los mayores sacerdotes de aquella nueva religión les gustaba afirmar el derecho al libre examen del arte, alzando cada uno una nueva bandera y una nueva fe. Lo cierto es que el Romanticismo es una dirección antigua del arte en cuanto puede ser antiguo el arte, y cualquier esfuerzo por limitar netamente su génesis debe por necesidad derretirse en los vácuos esquemas tradicionales de la historia literaria. ¿Qué sentimiento o qué concepción romántica deja de tener más o menos visibles raíces en épocas, que aun los Schlegel y madame de Staël y lord Byron, podían llamar prehistóricas? Deschanel ha podido escribir un precioso ensayo en torno al Romanticismo de los clásicos; pero, quizás, cuanto pueda haber inspirado la naturaleza a Lucrecio, o cuanto haya de sentimiento moderno en los dulces exámetros de la *Eneida*, ayuda más a entender la verda-

dera esencia universal y eterna del arte, prescindiendo de toda pedantería clasificadora, que no a hacer la historia de aquellas tendencias particulares y de aquellos estados especiales del alma, de los que arrancó el movimiento romántico del siglo XVIII. Y lo mismo podríamos decir de aquellos gigantescos románticos, que se llamaron Dante Alighieri y Guillermo Shakespeare; mientras en cambio el Ariosto pudo contribuir directamente a suscitar aquel reverdecimiento de la bendición caballeresca que Madame de Staël consideraba aunque erróneamente, como carácter fundamental del romanticismo. Puede decirse que influyó, no sólo como ejemplo de libre y soberana individualidad artística, nacida contra el clasicismo de retóricos y de maestros de escuela, sino como camino abierto en una de aquellas direcciones espirituales que para el romanticismo fueron más caras. Contribuyó a la formación de un nuevo convencionalismo a que debían sujetarse los románticos, como los humanistas se habían sujetado a las reglas de los antiguos convencionalismos.

Si quisiésemos aceptar la distinción entre clásicos y románticos, de que tanto gustará Goethe al discurrir con su fiel Eckermann—esto es, que es clásico cuanto es sano, y román-

tico lo que es enfermo— el *Quijote*, y hasta cierto punto algunas Novelas Ejemplares, serían obras maestras del clasicismo más puro, donde el arte enfrena un sentido delicadísimo de la medida, y un exquisito equilibrio atempera toda aquella varia y poderosa representación de vida. El autor del *Quijote*, es un buen ejemplo de cómo se puede ser clásico, aun desdeñando parecerlo. Como en Ludovico Ariosto, era en él noblemente clásico el espíritu y sobre todo el freno del arte; el clasicismo de los románticos importa quizás a la historia literaria más que lo que pueda importar el romanticismo de los clásicos.

Desdeñaba, en cambio, a los míseros humanistas retrasados, aunque en su tiempo se intentaba expurgar con ansiosa jactancia las grandes páginas de la antigüedad. Todo el prólogo de la primera parte del *Quijote* es un joyero de finísima ironía contra la ostentación erudita. «Con estos latinicos, y otros tales, os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.» La misma ironía resplandece cuando el caballero de la Triste Figura disputa con aquel «famoso estudiante» que le ha de guiar por la cueva encantada de Montesinos: ironía semejante a aquella que más finamente dirigía un siglo des-

pués Montesquieu contra los fanáticos de la antigüedad, en una deliciosa *Lettre persane*: «Yo os daré algunas obras mías, para que apreciéis que no soy un miembro indigno de la república de las letras. Allí encontraréis, entre otras, una disertación, en la que pruebo que la corona, de que antaño se servían para los triunfos, no era de laurel, sino de encina; admiraréis otra en que pruebo, por doctas conjeturas, sacadas de los más autorizados autores griegos, que Cambises fué herido en la pierna izquierda y no en la derecha... Os enviaré además un volumen en cuarto, que explica un verso del sexto libro de la Eneida de Virgilio.»

Aquí encontramos un gran agitador del pensamiento moderno y un gran renovador del arte, en rebelión contra el humanismo disecado. No osaré, pues, decir con Marcelino Menéndez Pelayo que «el espíritu de la antigüedad había penetrado en lo más hondo de su alma, y se manifiesta en él, no por la inoportuna profusión de citas y reminiscencias clásicas, de que con tanto donaire se burló en su prólogo, sino por otro género de influencia más honda y eficaz: por lo claro y armónico de la composición; por el buen gusto que rara vez falla, aun en los pasos más difíciles y es-

cabrosos; por cierta pureza estética que sobrenada en la descripción de lo más abyecto y trivial; por cierta grave, consoladora y optimista filosofía que suele encontrarse con sorpresa en sus narraciones de apariencia más liviana; por un buen humor reflexivo y sereno, que parece la suprema ironía de quien había andado mucho tiempo y sufrido muchos descabros en la vida... Esta humana y aristocrática manera de espíritu que tuvieron todos los grandes hombres del Renacimiento, pero que en algunos anduvo mezclada con graves aberraciones morales, encontró su más perfecta y depurada expresión en Miguel de Cervantes, y por esto, principalmente, fué humanista más que si hubiere sabido de coro toda la antigüedad griega y latina.» Pero un humanista que no sabía citar a los clásicos y no quería imitarlos, para seguir sólo el libre impulso de su naturaleza, yo le llamaría mejor un gran artista, que ha sabido llegar a ser clásico, por la misteriosa y profunda intuición del genio.

Valga esto para el *Quijote*; pero otro juicio necesitan los *Trabajos*. Sthendal, espíritu clarísimo, hubo de escribir un día: «El romanticismo es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias, que en el estado actual de las costumbres y de las opiniones pueden propor-

cionar el mayor goce posible; el clasicismo, en cambio, presenta la literatura, que proporcionaba el máximo goce a sus bisabuelos.» Los *Trabajos* se portan de otro modo: presentaron a los lectores de principios del xvii algunas concepciones y observaciones psicológicas que estaban destinadas a hacer las delicias de sus biznietos.

Ya en las narraciones helenísticas resonaban, naturalmente, muchas notas de la lira romántica. Al antiguo florecimiento de la novela griega habían contribuído, como Rohde mostró, los libros geográficos y los fabulosos de viajes: allí estaba encerrada la tradición de los protagonistas peregrinos de tierra en tierra y de mar en mar, suscitando, en quien leía, aquella curiosidad hacia lo lejano y desconocido, que después de tantos siglos habrá de empujar a los románticos hacia las visiones luminosas del Oriente y las salvajes florestas americanas. Recogiendo esta tradición, Cervantes no quiso detenerse como Heliodoro o como Alonso Núñez de Reinoso en las conocidas orillas egeas de las novelas griegas; cuando aún el nombre de Ossian estaba sepultado en el misterio del porvenir, buscó foscas imágenes de mares tempestuosos, de islas heladas, de trágicas soledades hiper-

bóreas. Este Septentrión llegará a transformarse en el Oriente de Teófilo Gautier, y se anticipa a la boga de que han de gozar los libros de viajes en el siglo XVIII, en aquel fervor por los sueños exóticos que se enlazaba con la expansión colonial de las viejas razas europeas. Son los primeros gérmenes, aún vagos, aún indistintos, pero destinados a desenvolverse y florecer; es un soplo aún incierto, que viene de lejos, trayendo las primicias del pólen fecundante.

Se podría decir, que también en la *Astrea*, como en otras novelas del XVII, encontramos desiertos fabulosos y rocas fantásticas; lo que no impide a madame de Rambouiller, exclamar:—«Los espíritus finos y los amantes de las buenas letras, no se encuentran a gusto en el campo» — ni induce a Madame de Seigné a volver los bellos ojos serenos al lago de su parque de Bretaña. Pero Cervantes nos dá algo más.

Sigámosle a la isla de las Ermitas. En lo alto de una colina en dos ermitas cercanas vivían Eusebia y Renato, únicos habitantes de aquella isla amena, «tan llena de árboles frutíferos, tan fresca por sus muchas aguas, tan agradable por las yerbas frescas y tan olorosa por las flores». Descripción aún pobre de pa-

labras y de efectos; pero Cervantes no tiene la culpa. Antes de que Bernardino de Saint Pierre en 1769 tome sus notas errando por las playas y florestas tropicales, ningún escritor será capaz de describir las particularidades del paisaje, por la sencilla razón de que sus ojos no lo saben aún ver. Se ignoran todavía los matices del vocabulario descriptivo, que el autor de *Paul et Virginie* y después de él el pomposo creador de *Atala* enriquecerán suntuosamente: ¿pero no se escuchan ya los primeros compases de una melodía romántica en las rumorosas frondas de aquel «buen retiro» de dos amantes infelices? Pues amantes infelices son Eusebia y Renato. Después de muchos trabajos éste se había primeramente retirado lejos del mundanal ruido: —«Entregado a mi soledad, donde hallé buena compañía en estos árboles, en estas yerbas y plantas, en estas claras fuentes, en estos bulliciosos y frescos arroyuelos... ¡Oh soledad alegre, compañía de los tristes! ¡Oh silencio, voz agradable a los oídos donde llegas!... ¡Oh qué de cosas dijera, señores, en alabanza de la santa soledad y del sabroso silencio!» —Ahí, a esa isla, vino a buscarle Eusebia.

—«Recebila como ella esperaba que yo la recibiese, y la soledad y la hermosura, que

habían de encender nuestros comenzados deseos, hicieron el efecto contrario, merced al cielo y a la honestidad suya: dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve, y en paz y en amor, como dos estatuas movibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años, en los cuales no se ha pasado ninguno en que mis criados no vuelvan a verme, proveyéndome de algunas cosas que en esta soledad es preciso que me falten: traen alguna vez consigo algún religioso que nos confiese; tenemos en la ermita suficientes ornamentos para celebrar los divinos oficios; dormimos aparte, comemos juntos, hablamos del cielo, menospreciamos la tierra, y confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna.»

Esta historia, en cuanto a sus antecedentes dramáticos y de aventura, no ha sido, en verdad, inventada por Cervantes; pero suyo es el espíritu que la informa. El autor del *Quijote* se transforma en un discípulo de Rousseau, anticipado en siglo y medio: piensa que nuestros males vienen de la sociedad, mientras que la naturaleza dispone todo para el bien; y para el dolor de la Humanidad, el único refugio, el único consuelo, es la naturaleza libre y solitaria. Es cierto, por lo demás, que antes de Rous-

seau, este descubrimiento se había hecho en tiempos de Hesiodo, y repetido de siglo en siglo, por toda la civilización griega.

Más de cien años van de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* a *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, que salieron a luz en 1719. Poco antes, en 1712, se había publicado el viaje alrededor del mundo del capitán Wodes Rogers, conteniendo, entre otras, la historia de aquel marinero que después de una disputa con su comandante había sido abandonado en la isla desierta de Juan Fernández; a éste le tocó en suerte ser el modelo inmediato y verdadero en que Daniel Defoe se inspiró para su afortunada novela. ¡Cuánto habían de extenderse los sueños de aquellas páginas, por todo el siglo XVIII anglosajón, germánico y latino! Vagas aspiraciones idílicas, nostalgias de lejanos países descubiertos en las nuevas colonias, hastío del mundo y deseos por lo desconocido empujaban aún a la fantasía como en la época griega, hacia las tierras salvajes, esparcidas en los océanos, al sol de la libertad, asilo de hombres entregados a la fortuna del mar y de la vida. Cada literatura europea tuvo su Robinson Crusoe; y en Francia, sobre todo, fueron aquellas fantasías el germen de profundas revolucio-

nes en el arte, en la filosofía moral y en las concepciones sociales. Por un refinado contraste, la vida salvaje fué el sueño apetecido en las cortes de Luis XV y Luis XVI. Lo intentaron aun en la realidad: Rousseau describe en páginas exquisitas los dos meses de soledad pasados en una isla en medio del lago de Brienne; Bernardino de Saint Pierre, después de haber querido instituir cuando era joven la sociedad natural en las tierras tropicales, impondrá cuando viejo al suegro la adquisición secreta de una isla: «Yo tendré una casa, una isla y una mujer, sin que nadie lo sepa en París...»

Naturalmente, Robinson tuvo sus precursores. Entre otros Guillermo Shakespeare, con la *Tempestad*. Pero entre aquellos precursores ha de reservarse un lugar a Cervantes.

Antonio, el «bárbaro español», después de varias travesías, se encuentra un día abandonado en una barca, en alta mar. La barca no tiene otra guía que el capricho del viento y de las olas. Agotada ya su vida, toca al fin en las orillas de una isla, al parecer desierta, donde una gruta natural ofrece no esperado reparo al naufrago, y una muchacha salvaje, —único ser viviente,— piadosamente amorosa, viene a abandonársele con la ingenua sencillez de los

hijos de la naturaleza, tan amada por Rousseau y Chateaubriand. Allí viven solitarios y patriarcalmente por largos años Antonio y Ricla, con los hijos, alimentándose con nueces y peras silvestres y con el fruto de su trabajo, alejados de todo contacto humano, hasta el día en que sobrevienen a sacarles de su gruta los dos héroes de la novela. Es esta todavía la forma primitiva de tales narraciones; una sencilla aventura, en la que se insinúa la sátira de las costumbres sociales contrapuestas a la simplicidad natural, y se tiende a educar a los lectores con el modelo de los prodigios, de que es capaz la actividad humana abandonada a sí misma. Antonio no es Robinson, pero a los Robinsones los Antonios enseñaron el camino.

Donde la doble tendencia de Cervantes se manifiesta con gran claridad, es en el uso que hace de lo maravilloso. Narra Persiles cómo llegó navegando a una isla encantada, con arenas de oro y de perlas, prados de esmeraldas, arroyuelos de diamantes y divina abundancia de oro y de frutas; pero cuando el relato ha terminado, y se ha alcanzado el efecto que el autor quería, nos enteramos de que la isla no fué más que un sueño. Otras veces,

después de algún acontecimiento extraordinario, el autor procura explicarnos su posibilidad. Abundan los magos o adivinos o «judiciarios», herederos de los dioses proféticos de las novelas griegas. De los prejuicios populares se saca bastante partido: vivas estaban aún en la fe las brujas capaces de robar a las personas en fantásticos vuelos, viva la creencia, que se señala como extendida en Inglaterra, de que Artús fué convertido en cuervo. «Hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia... gentes deste género, a quien los sicilianos llaman lobos menar... Y es esto tanta verdad, que, entre los que se han de casar, se hace información bastante de que ninguno dellos es tocado desta enfermedad; y si después, andando el tiempo, la experiencia muestra lo contrario, se dirime el matrimonio.» Así derivan del folklore moderno las hechiceras, que por encanto hacen enfermar a las personas designadas. Pero de todo lo sobrenatural usó Cervantes con muchos escrúpulos, aprovechando cualquier ocasión para declarar salvos los derechos de la fe religiosa, que tales prácticas no las reconoce por verdaderas o las condena como pecaminosas. Un mago ermitaño, que podría parecer poco ortodoxo, tiene gran cuidado de tomar los Santos Sacramentos para disipar

toda duda indiscreta del lector. Ciertamente la preocupación religiosa se afirma de un modo continuo en la novela tanto como la preocupación moral. A veces el escrúpulo de la ortodoxia está tan presente —por ejemplo, cuando la salvaje Ricla recita su credo— que aparece en el autor el propósito evidente de salvarse a sí mismo de alguna acusación o sospecha. «Quiero que entiendas por verdad infalible que la tierra es el centro del cielo», dice Persiles que no es precisamente un discípulo de Galileo Galilei.

La ortodoxia, he dicho, corre parejas con la moral. Quien escribe es siempre el autor de las Novelas Ejemplares. A veces da el tono a los capítulos un breve sermón introductorio, como en el *Orlando furioso*. Pero, para suerte nuestra, el poema italiano es recordado por otras varias afinidades de bien distinta naturaleza, y entre ellas por la admirable riqueza del argumento, la rapidez de acción, la facultad de asimilar una materia recogida de mil fuentes diversas. Yo creo que Cervantes se había propuesto con los *Trabajos* el poner, al lado de las obras maestras de las novelas caballerescas, un modelo igualmente glorioso de la novela de aventuras o de viajes. No era distinta la técnica, y aunque distintos los personajes y

escenarios, estaban dispuestos según las mismas reglas, y dirigidos a un mismo fin: esto es, formar un mundo fantástico, que alejase del tedio y de las tristezas cotidianas el alma de los lectores. La novela de caballería se había desvanecido por el abuso de la fantasía caída con rotas alas por lo falso, lo inverosímil, lo grotesco; el arte de novelar anhelaba nuevos horizontes, como las viejas potencias de Europa anhelaban nuevas expansiones. Quedó la aventura, pero sustituyeron las naves veleras y las remotas islas del Oceano a las viejas selvas resonantes del choque de las armas; el misterio de los encantamientos cede al misterio de los países lejanos; los sarracenos en guerra con Carlo Magno, vinieron a convertirse en piratas que perseguían las naves cristianas; los caballeros andantes depusieron su coraza, y mezclados con otros personajes, se hicieron peregrinos andantes. Este nombre de «peregrinos andantes» a Cervantes se debe: signo revelador de la estrecha relación que su espíritu establecía con el «caballero andante». A los prodigios del sabio Merlín sucedieron, más modestos, más cercanos a nuestra humanidad y accesibles a nuestros prejuicios, las hechicerías de las brujas, o las adivinaciones de los astrólogos. El humanismo había dado la

novela griega al siglo xvi; la caballería desterrada se vengó, infundiendo en aquélla algo de su espíritu.

Y Miguel de Cervantes, que había comenzado su carrera de poeta entre las zampoñas de la Arcadia, soñando sueños pastoriles, sirvió ya viejo a la nueva moda del siglo. Pero como no había nacido para servir, lo mismo que en los lejanos años de Italia, después de haber probado la vida de servidor de un monseñor de la corte romana, había huído pronto a los libres campos militares y al amplio ámbito de las batallas, así también se libertó de los lazos de la moda literaria y del gusto de los sueños para ir a escuchar solamente la voz de sí mismo y colocar en medio de la fantástica novela de aventuras, una novela de la vida real, último resplandor de su genio ya cercano a desaparecer en la sombra, bajo las alas de la muerte.

ÍNDICE

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Introducción	9
Cervantes árcade.	43
Don Quijote	71
Las Novelas Ejemplares.	133
El autor dramático	167
La última novela.	212

BIBLIOTECA CALLEJA

PRIMEROS VOLÚMENES

AZORÍN:

PARLAMENTARISMO ESPAÑOL. 3,50 PTAS.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:

ESTÍO. *Verso.* 3,50 PTAS.

PLATERO Y YO. *Prosa. Primera edición completa.* 3,50 PTAS.

DIARIO DE UN POETA RECIÉN
*CASADO. *Verso y prosa.* 4,— PTAS.

RICARDO DE ORUETA:

BERRUGUETE Y SU OBRA. 10,— PTAS.

GILBERT K. CHESTERTON.

ORTODOXIA. 3,50 PTAS.

PAOLO SAVJ LÓPEZ:

CERVANTES. 3,50 PTAS.

MOLO SAVJ
LÓPEZ

CERVAN-
TES

2,50 PTAS.

JG - 3529