

Conferencias del filólogo español
Don Américo Castro

LOPE DE VEGA. — SU VIDA



CUARTA CONFERENCIA

Lope de Vega.—Su vida.

Señoras i señores:

Cuando uno piensa que está en la obligación de hablar de Lope de Vega, cuando hai que consagrar una conferencia a Lope de Vega i, en jeneral, cuando intentamos caracterizar lo que es Lope de Vega, nos invade un gran temor. Es enormemente difícil reducir a límites precisos lo que sea Lope de Vega. Es tal la masa que representa este hombre cuya vida es tan sumamente compleja, varia, difusa, que nos encontramos ante este formidable fenómeno histórico como los navegantes que abordaban en tiempos pretéritos playas desconocidas. No sabemos, en realidad, ni dónde empieza ni dónde acaba lo «lopesco», i creo que no incurro en una exajeración andaluza al espresarme en tal forma. Esta misma dificultad de caracterización, de aprehensión de Lope de Vega es ya algo mui típi-

co suyo. Cervantes, dotado de finísima percepción, que supo hallar para cada caso la frase esencial, dice en el prólogo de sus Comedias: «y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica». El monstruo de la naturaleza. ¿Qué es monstruo? Monstruo es lo atípico, lo irreductible, aquello que no constituye una especie normal. En efecto, Lope de Vega es en este sentido algo monstruoso. Sus obras son tantas que ni aun aquellas personas que le han consagrado— i este es mi caso, pues desde hace algunos años me he dedicado a estudiar su vida— toda su vida, ni aún éstas, han podido leer todas sus obras. Yo lo digo sin ruborizarme: creo que, en realidad, nadie ha leído todas las obras de Lope de Vega. Conservamos de él unas 500 obras dramáticas; sus obras no dramáticas forman veinte gruesos volúmenes en la edición que, en el siglo XVIII, fué publicada por Sancha, muchas de las cuales no han sido reeditadas. Hai todavía obras de Lope que, o están inéditas, o no han podido darse a luz por ser difícilmente accesibles.

I si junto a la obra consideramos la vida, vemos que fué de tal modo turbulenta i con tal amplitud se extendió por todos los ámbitos de la época, rozando en tal forma todas las modalidades, tanto las espirituales i altísimas como las plebeyas i materiales, que podemos decir— i lo digo yo, que escribí la vida de Lope— que queda aún mucho que averiguar de sus hechos.

La obra de Lope de Vega, enorme, vastísima, presenta sin embargo un rasgo mui suyo, mui «lopesco», si se me permite la espresión i es que toda ella se forja en contacto estrecho con todas las realidades españolas. Contemplamos en él una especie de Sub-Espa-

ña con todos sus valores. Lope es el poeta más español el que más ha penetrado en la raza i el que más la representa en los principios del siglo XVII. Lope es una sub-España porque estos mismos rasgos que estoy ahora trazando, aunque a la lijera, sobre su vida i su producción se asemejan mucho a otra gran producción hispánica. Cuando veo la dificultad que hai para interpretar la obra de Lope i cómo ha evolucionado el juicio con estudios posteriores, no puedo por menos que establecer una comparación entre ella i aquella obra de España que es la conquista i colonización de América, la más representativa de las cualidades de la raza. Todas nuestras condiciones, las más abyectas i las más jenerosas, se dan frondosamente en la obra de Lope, como se dan también en la conquista i colonización de América.

Se dice que Lope es un frívolo, un superficial. Todos han dicho esto. Yo mismo lo he escrito, aunque con todas las reservas del caso, i en medio de apreciaciones de otra índole, porque indiscutiblemente tiene uno que lamentarse de esto. Menéndez y Pelayo, a quien debemos la reivindicación de Lope de Vega, también se pone de mal humor i llega a decir: «Este Lope trabajaba demasiado de prisa». Hebel, el gran trágico alemán, al enfrentarse con las comedias de Lope de Vega, exclama: ¡Qué barbaridad! ¡Qué cantidad de comedias! Para escribir tanto hace falta un puño de hierro». I es que, considerando el valor intrínseco de todas ellas, nos resulta fácil encontrarles el lado censurable.

¿Pero, el lado constructivo? Los aspectos que se nos muestran en las obras dramáticas—i en las no dramáticas—esos otros ya significativos, no han sido

bien sacados i puestos de relieve. Tomemos entonces el problema desde afuera i preguntemos sencillamente qué sería de las literaturas españolas, francesas i europeas en jeneral sin Lope de Vega.

Sin Lope no existirían «El Cid» de Guillén de Castro, «La verdad sospechosa» de Alarcón, ni «El don Juan» de Tirso de Molina. Sin estas obras no se habrían desarrollado ni el teatro italiano del siglo XVII, ni el teatro clásico francés, el cual habría tomado rumbos diversos sin la influencia de España en el jenio dramático de Corneille. De suerte que cuando nos encontramos frente a un escritor cuya obra tiene los caracteres de piedra angular sin la cual se derrumbaría todo un edificio, debemos tomar una actitud respetuosa i examinar en silencio i sin prisa lo que se presenta vulgarmente como desconcertado i con desorden a nuestros ojos.

Sólo a mediados del siglo XIX, debido en parte a la acción de escritores ingleses i a la del austriaco A. Grillparzer i por algunos escritores españoles que empiezan a reivindicar el arte del FÉNIX DE LOS INGENIOS, se comienza a ver con más calma el problema; i todos convienen en que es necesario ir despacio para no incurrir en ese mismo criterio de la friolidad o la superficialidad que se achacaba a Lope de Vega.

Otra de las causas que han influído para apreciar con lijereza la obra de Lope es esa incuria que los propios españoles mostramos hacia todo lo nuestro. X

La lengua, la literatura, la historia, disciplinas esenciales de nuestra vida, han sido estudiadas primeramente por extranjeros. De suerte que la dirección especial de la historia i motivos circunstanciables, co-

mo el predominio excesivo de Calderón en Alemania, i nuestra falta de cuidado por las cosas que nos son propias, determinan que hoi sea el estudio de Lope de Vega un tema encantador que se brinda a la contemplación de todo aquel que siente un poco de entusiasmo, un poco de amor hacia las letras de España.

Pero, he aquí un primer escollo: ¿dónde empieza i dónde acaba la vida de Lope de Vega? ¿Dónde empieza la vida i dónde la obra? Vida i obra se dan en él indisolublemente unidas. Su vida se orienta, hacia motivos determinados, hacia puntos directivos que son, así mismo, los nortes que han de guiar al gran artista en la ejecución de sus obras. Pero esos puntos directivos hacia los cuales mira la obra de Lope, por ejemplo en lo erótico, en la emoción popular que ha puesto de manifiesto en nuestras letras, eso que forma parte íntegramente del mismo Lope de Vega ¿constituye una noción nueva de lo erótico a lo largo de su obra artística? Podemos apreciar i sentir lo popular mucho antes de que hubiera escrito Lope de Vega.

Con frase un poco atrevida diría yo que Lope nos ha ofrecido un caso extraordinario de LOPISMO trascendental; porque este poeta creaba las obras i, al mismo tiempo, creaba la atmósfera para ellas. Creó un arte al pueblo del siglo XVII i a la vez educó a ese pueblo para gozar de tal arte. I como por otra parte no ha habido momento en su vida, aún los más abyectos, que no haya tenido una elevación genial, resulta que en su obra poética no hai ninguna línea divisoria sensible entre el creador i su creación. El todo se nos presenta en un bloque compacto: el autor, la obra, i la atmósfera que los circunda.

Ved, pues, cómo no es ningún lugar retórico el decir que produce un cierto temor el abordar el tema lopesco. La causa de este temor es que, desde muchos puntos de vista, la vida de Lope se nos resuelve en vulgaridad i a veces hasta en la obscenidad más abyecta.

Lope ha tenido los momentos más indignos que puede tener un hombre en su vida; hasta tal punto que cuando Asenjo Barbieri publicó ese librito titulado «Lope de Vega Carpio», no se atrevió a firmarlo por las enormidades que en él se contenían. 1576 creo que es la fecha de ese librito de Asenjo Barbieri.

¿Cómo es posible—diréis—que este sacerdote, que se nos ha presentado como un varón virtuoso, que se disciplinaba hasta sacarse sangre, que tenía transportes místicos al celebrar la misa, tenga esta figura absurda e inmoral que aparece en las cartas al Duque de Sessa?

Esto nos indica precisamente que debemos elevar el punto de vista i que hemos de colocarnos más alto aún que Lope, para, desde esa altura serena, dominar el panorama de aquella vida i establecer las debidas correlaciones i poner científicamente las cosas en su punto. Si hemos admirado, por lo demás, la obra de Oscar Wilde, separándola de los vicios del autor, ¿cómo vamos a andar con remilgos al analizar la vida de un escritor nuestro i que, además perteneció al siglo XVII, ya tan distante de nosotros? Por último, como decía antes—i no me arrepiento de ello—todo eso que hai de abyecto de la vida de Lope de Vega ha sido trasmutado en valor estético. No hai rasgo de su vida, no hai incidencia de ella que no nos muestre al autor o como un apicarado rufanesco o como un espíritu refinado de artista.

El Lope de Vega excelso, refinado, el Lope de Vega que nos da esplicaciones para todo, que lo sabe todo, por lo menos lo de su época, al darnos el concepto de la poesía dice que la poesía ilustra, canta, enaltece, adorna las cosas con diversas enerjías. Esas diversas enerjías supo Lope ponerlas en cada momento de su vida i en cada objeto real que la circundaba.

Nacido en Madrid en 1565, pasa sus primeros años en el hogar de sus padres, que era bastante humilde. Estudió con los Jesuítas, i su biógrafo i discípulo, Juan Pérez de Montalván,—que es el responsable de la idealización exajerada de la vida de Lope, que por lo mismo que conocía todas sus miserias i bajezas quiso dejar a la posteridad un ideal i presentó a su maestro como un santo,—Montalván decía que Lope, desde niño, leía todos los papeles que encontraba i que hacía versos desde que supo hablar.

Las primeras noticias fidedignas que de él tenemos proceden de una causa criminal. Lope tenía amores, amores intensos, con Elena Osorio, una cómica. Con ei tiempo las cómicas llegaron a ser su especialidad.

Esta Elena Osorio va a ser la Filis de sus versos; porque así como todas las cosas nos las trasmite el poeta con esas diversas enerjías de que habla Lope, así todas las mujeres que desfilan por su corazón tienen nombres poéticos. Esta se llamaba Filis.

Los amores con Filis fueron intensos, duraron algunos años; pero ocurrió que aquellas relaciones amorosas se interrumpieron, por que el sobrino del Cardenal Granvella, Francisco Perrenot de Granvella, que tenía mucho más dinero que Lope, ofreció una situación más brillante a esta cómica. I claro: Lope quedó a un lado.

Lope de Vega procedió mal porque compuso unos versos en latín macarrónico en que ensalzaba a su novia, que acababa de casarse i estaba vinculada a la familia de su amante. Este libelo cayó en poder de la justicia, i Lope fué desterrado de Madrid.

Acerca de este momento de su vida hai unos cuantos miles de versos, aunque no se conserva todo lo que escribió porque, según él mismo dice, poco después, llevado del impulso heroico que arrastraba a la juventud de España, se embarcó en la Invencible Armada i en ella cargaba su arcabuz con los versos que había compuesto en honor de Filis.

Desterrado, tuvo que marcharse de Madrid; pero antes de hacerlo, raptó a doña Isabel de Urbina. Estaba casado con ella, en plena luna de miel, en Lisboa, cuando entró a formar parte de la tripulación del navío «San Juan».

Después a Lope le sucedieron una infinidad de cosas. Volvió a Madrid, pasó a servir al Duque de Alba i se relacionó en el medio literario. Era ya una figura sobresaliente del arte dramático. «Se había alzado con la monarquía cómica», según la frase de Cervantes. Enviudó i, en 1598, contraía ya nuevo matrimonio; esta vez, nó con la hija de un Rey de Armas, sino con la hija de un carnicero: Juana de Guardo.

Este matrimonio suscitó a Lope ciertas dificultades, porque él, que era vanidoso i tenía presunciones aristocráticas dió lugar con esto a ciertas chanzonetas, sobre todo de parte de aquellos que le envidiaban, i entre las cuales está aquella que dice: «Quieres pintar escudos en tu blasón; más en lugar de escudos pon torreznos».

Lope estaba mui enamorado de su mujer al casarse

con ella. Diréis que por qué sé yo esto. Lo sé, porque, revolviendo papeles en el Archivo de Protocolos de Madrid, tarea asaz prosáica, pero que yo realizaba en busca de datos de Lope, encontré en un documento esta firma GLOPE. Las iniciales son una J. i una G. las iniciales del nombre de Juana de Guardo. I habiendo leído yo las obras de Lope ya, tenía de esto la esplicación. Porque Lope nos dice en su comedia «El Dómine Luca»: «Es uso en la corte usado el de poner ante la firma las letras del nombre amado». De suerte que Lope de Vega, en uno de aquellos arranques de vanidad i de imitación cortesana que de vez en cuando le entraban, entró en esa costumbre aristocrática del siglo i que aun hoy siguen algunos grandes de España. Esto de poner el nombre de la mujer antes de la firma, data de la época de los Reyes Católicos.

Pero hai algo curioso: estudiando después yo otra obra de Lope, escrita hacia 1598 o 1599, encontré que en un documento de 1602, es decir, de poco después de haberse casado, hai una firma que está precedida de una letra que no es ni la J ni la G. Esta letra es la M. I esta M se prosigue por muchos años; hasta que más adelante, en 1608, nos encontramos con otra firma en que la M está ya casi como queriéndose separar del nombre.

En efecto, quizás desde 1599, hasta 1609, según mis noticias, Lope de Vega estuvo poseído por una de las más terribles pasiones que combatieran su ánimo: la relación con Micaela de Luján, una actriz del tiempo, de la cual no sabemos sino que era actriz, porque las otras noticias de ella tenemos que sacarlas de las obra de Lope de Vega, en las cuales influyó enormemente Micaela de Luján. Cuando publicó en 1602 su obra

poética de alto vuelo, «La Hermosura de Anjélica»— ensayo publicado a la manera italiana con el cual quiso competir con «Ariosto»—, retocó el texto de la poesía que había escrito a bordo del «San Juan» de la Invencible Armada, intercaló ciertas estrofas maravillosas en las cuales desborda el amor que sentía por Micaela, a quien dió el nombre poético de Camila Lucinda.

Micaela tenía ojos azules; pero probablemente no sabía ni leer ni escribir. En cierta ocasión Lope tiene que dar explicaciones a Micaela porque ella ha sentido celos i las da en una égloga deliciosa, aquella que principia: «Serrana hermosa. . .»

Quiere decir entonces que Flora, a pesar de hablar doctamente i de escribir bien, no puede vencer en los encuentros con los ojos azules de Micaela.

Entro en estos detalles para que veáis hasta que punto se puede penetrar en la vida de Lope por medio de estas menudencias eróticas. Porque la verdad es que no tendríamos de él sino una idea mediocre si no conociésemos más que lo que documentos notariales nos refieren.

Pero Micaela estaba casada. Su marido residía en Cartajena de Indias, nada menos. Sin embargo, los hijos de Micaela i Lope eran bautizados en Sevilla i con el nombre de su padre, el que estaba en Cartajena. Testigo de esta picardía era. el mejor testigo que para esto se podía encontrar, el autor de la mejor novela picaresca de su tiempo, el autor de «Guzmán de Alfarache», el gran Mateo Alemán.

He aquí además cómo en una comedia, la misma en la cual he encontrado yo por primera vez la M de Micaela precediendo al nombre de Lope, en «El Cuer-

do Loco», de 1602, cumple Lope en un arrebató romántico lo mismo que vimos ya en la obra de Fernando de Rojas: la relación de la íntima emoción con los encantos de la naturaleza, con lo cual se demuestra una vez más que el romanticismo no nació con la «Nueva Eloisa» de Rousseau.

Esta aventura produjo a Lope de Vega, sin duda delicias sin cuento. Tuvo en Micaela no sé cuántos hijos, pero tuvo muchos; creo que hubo, por lo menos, seis o siete hijos de Micaela i de Lope. Vivía Micaela en Toledo, allí nació Marcela, esa hija que ingresó a un convento desde el cual vería pasar el entierro de su padre.

Pero grandes sinsabores, tormentos de toda índole, acompañaron a estas relaciones. No tengo datos, no he podido averiguar todavía cómo terminó esta aventura, pero sí sé que hacia 1609 Lope de Vega deja de amar a Micaela i se siente invadido por un hondo fervor místico. He aquí al hombre apicarado, de conducta truanesca, que busca la manera de salvar esos momentos de su vida con una suprema creación estética en que combina el amor desordenado con los arranques de la pasión más intensa. I al romper los lazos que lo unen a Micaela, encontramos en las «Rimas Sacras» un soneto en el cual aparece ese fervor estético hacia Camila Lucinda; pero ese temblor emotivo no le sirve ya para sustentar la pasión humana, sino para cantar, transido de amor, a Cristo crucificado. ¿Qué le llamaba la atención? ¿Qué era lo que conmovía la sensibilidad de Lope a través de su devoción por Micaela de Luján? Sus ojos azules.

Lope de Vega consagra su pluma, su voz, su ingenio i su mano a Cristo crucificado. En efecto, de esta épo-

ca son las «Rimas Sacras», «Los Deliquios del Amor Divino», que no he encontrado en Santiago de Chile. Está lleno de emoción el trozo en que evoca la figura de Cristo i en que dice, en un ritmo, en una prosa bellísima, en una prosa que tiene los acentos más hondos de la poesía, que bien sabe el Señor hasta qué punto le está unido místicamente i que cuando era niño adoraba a Jesús-niño que, en su pequeñez, encerraba la máxima grandeza; pero que luego, cuando fué hombre, i hombre malo lo verá sudando sangre en el Huerto.

No quería representarse aquel Niño pequeñito i suave, sino al Cristo sudando sangre en el Huerto. I eso se deduce de los escritos de Lope hacia 1613 i 1614. Con la misma enerjía con que ha amado, con la misma intensidad con que ha cantado los bellos ojos azules de Micaela i los encantos múltiples de Elena Osorio, se eleva a los arrebatos del más violento amor místico i desea hacerse sacerdote.

Así, en Toledo recibe las órdenes, de un obispo IN PARTIBUS que hai por entonces en Toledo i que se apellida Troya. Lope hace, todavía en aquella ocasión, uno de sus chistes acostumbrados: «Realmente—dice—Troya tiene que ordenarme a mí, donde se encierra tanto fuego».

Pero Lope se ordena, recibe las órdenes mayores, es presbítero, ministro del Señor, i sigue incorregible. Estoy seguro de que en los mismos momentos en que estaba recibiendo las órdenes sagradas, tenía amores con una comedianta Jerónima de Burgos, «la de los buenos nombres», como él la llamó.

En ese tiempo, Lope ha realizado ya una buena parte de sus obras poéticas i goza de inmenso favor

popular; hasta el punto de que se hace proverbial llamar de Lope las cosas buenas. Quevedo nos dice que fué un privilegio no gozado por nadie este de que su nombre fuese símbolo de todo lo bueno. I el mismo Lope, que no deja nada por contarnos de lo que se refiere a él o a los demás durante su existencia, dice también: «Es adagio o proverbio que todas las cosas buenas sean de Lope». Nos cuenta aún que los comerciantes de Madrid, al hacer el elogio de su mercancía, decían: «Cómprela, señor, que es de Lope».

Lope gozó del mayor prestigio popular, ese prestigio que él suscitó pero que refluye sobre su persona i su obra. Por eso he dicho que Lope es indivisible: no se puede hacer la separación entre el hombre i el ambiente, porque éste en muchos casos, es la proyección de él mismo.

Hacia este tiempo, en los primeros quince años del siglo XVII; compuso una multitud de obras no dramáticas: «El Peregrino», novela; «El Isidro» Biografía poética del patrono de Madrid, i muchas otras que no quiero enumerar.

Deseo aprovechar los minutos que me quedan para daros a conocer algunos aspectos completamente ignorados de estas actividades no dramáticas de Lope de Vega. Sus versos relacionados con la aventura con Micaela de Luján podrían formar parte de una antología.

Yo he hecho un pequeño extracto del poema «El Isidro», porque he tenido que elegir entre todas estas obras i porque, a la vez, no habría podido sufrir que versos tan bellos fuesen ignorados.

Voi a citaros un pasaje de «El Isidro» i me diréis si exajero al afirmar que la técnica de la poesía im-

presionista se dibuja en esta obra del FÉNIX DE LOS INGENIOS.

Isidro trabaja en un molino, a las órdenes de Ibán Varga, i dice la escena:

Era la sazón más fría
y en que más el Austro suena,
de más agua y lluvia llena,
y que el labrador querría
ver más tranquila y serena.

De su nieve densa y fría,
Guadarrama se cubría,
y el río, su curso eterno,
forzado del hielo interno,
a su pesar detenía.

Los vallados y los hoyos,
en las viñas igualados,
de nieve estaban cuajados,
pareciendo los arroyos
lazos de plata en los prados.

Ya se juntaban en corros,
ovejas, perros, cachorros,
buscando defensas hartas,
el rico, en ropas de martas,
y el pobre en toscos aforros.

Pues cuando todo está en calma,
siendo lagunas las eras,
carámbanos las riberas;
y el que navega, despalma
en el puerto las galeras,
mandó a nuestro Isidro, Ibán,
que a los molinos que estan
cerca de su tierra, lleve

un costal de trigo, en breve,
por falta de harina y pan.

Isidro, con el cuidado,
aunque era la noche fría,
deja su hermosa María,
deja su cama, avisado
del anunciador del día.

.....
La tiniebla que le ofusca
va tentando como ciego;
llega al frío hogar, y luego,
entre la ceniza busca
si aun hay reliquias del fuego.

En fin, un tizón halló,
y algunas pajas juntó
sobre el extremo quemado;
y el rostro de viento hinchado,
soplando resplandeció.

Enciende Isidro, y de presto
huye la sombra y se extiende;
él con la mano defiende
la luz que afirma en el puesto,
donde vestirse pretende.

Cúbrese un capote viejo,
sin cuidado y sin espejó;
y anda a vueltas la oracion,
que orar en toda ocasion
es del Apóstol consejo.

Pasa de un blanco cestillo
al alforja el pan y el puerro;
relincha la yegua en cerro,
rozna el rudo jumentillo,
canta el gallo, y ladra el perro.

Ya en el corral bala en manso,
deja el pastor el descanso
que ha dado envidia a algún rey,
gruñe el lechón, muge el buey,
bate las alas el gañso.

Ya Isidro al jumentó aplaca
la sed, y el se ensancha e hincha;
ya le apareja y le cincha,
y ya de ver que le saca,
la yegua sola relincha.

Cárgaie, y la boca abierta
de la pereza, despierta,
y luego al campo le guía,
saliendo a cerrar, María,
o a velle desde la puerta.

¿Se puede pintar mejor un amanecer en la ciudad?

Cuando el mozo del camino
echa cebada a las mulas
y los ladrones con bulas
aguan la leche y el vino;
cuando el cesto lechuguino
previenen las verduleras,
los pollos, las gallineras,
bostezan los ganapanes,
y los bárbaros galanes
se encajan las bigoterías;
cuando la dama afeitada
gamuza verde parece,
el calvo caballerece,
y llora la mal casada;

da la primera estocada
el pastelero valiente
al horno que tiene enfrente
que todo debe de ser,
que comienza a amanecer
en Madrid y en el Oriente—;

sale el carro de la villa
con su auriga pecinosa
a conducir la olorosa
transformación amarilla;
la mula el médico ensilla,
da la purga el boticario,
pregónase el lectuario,
huele a tocino el bodega,
canta el gallo, reza el ciego,
sube el fraile al campanario;

cuando responden los grillos
a alcaydes y carceleros,
y amanece sin dineros
el miserable Burguillos:
los arados y los trillos
en verano y en invierno
Isidro deja al gobierno
de los ángeles de Dios,
y estánse hablando los dos
como un suegro con su yerno.

Los bueyes viendo la aurora,
por Isidro preguntaban,
que en aquella edad hablaban
y también hablan ahora;
él en tanto a la señora
del Almudena decía
lo que sin saber sabía,

y para más contemplar,
adrede dejaba arar
los ángeles todo el día.

Ved qué anticipo de la lengua espresionista de hoi; a tal punto que, Azorín escribió a propósito de estas décimas: «Pero ¿estos versos son de la Condesa de Noailles?» Tanta es la modernidad de ellos.

Felizmente puedo leerlos también, para que veáis otra muestra de esta sensibilidad del artista durante los años en que todavía pensaba que la obra importante de su vida no la constituían las comedias escritas para el vulgo, sino las obras doctas con las cuales ganaría fama ante las sabias academias de Italia, felizmente, digo, puedo citaros esta otra poesía en que el alma de Lope ha creado a mi modo de ver la canción de niño más admirable que tiene España. Se encuentra en «Los Pastores de Belén». La Virgen ha huído i se halla en un bosque de palmeras con su hijo en los brazos i sin poder dormirlo; i dice:

«Pues andais en las palmas,
angeles santos,
que se duerme mi niño,
tened los ramos.

Palmas de Belén,
que mueven airados
los furiosos vientos
que suenan tanto,
no le hagais ruido,
corred más paso;
que se duerme mi niño,
tened los ramos.

El niño divino,
que está cansado
de llorar en la tierra,
por su descanso
sosegar quiere un poco
del tierno llanto;
que se duerme mi niño,
tened los ramos.

Rigurosos hielos
le están cercando;
ya veis que no tengo
con que guardarlo:
angeles divinos
que vais volando,
que se duerme mi niño,
tened los ramos».

Este es Lope de Vega.

Desdichadamente el tiempo apremia.

Es verdad que este artista complejo nos ofreció en la última parte de su vida aventuras poco edificantes.

Pero. . . . En Lope las cosas son como son.

Finalmente ya sacerdote conoce un buen día a una dama de gran belleza que se llama Marta de Nevares de Santoyo. ¡Cuáles no serían los atractivos i el encanto humano de este hombre que a los cincuenta años pudo seducir a una joven de veinte!

Marta de Nevares, el último i trágico amor de Lope de Vega, estaba casada. Su nombre poético es Amarilis. Esta Amarilis es la dama a la cual dedica el poeta la «Novela a la Señora Marcia Leonarda». Esa novela, «La Fortuna de Diana» i las restantes del

grupo dedicadas a la Sra. Marcia, pueden leerse en el tomo 38 de la Colección Rivadeneira.

La comedia «La Viuda Valenciana» tiene una dedicatoria que es realmente escandalosa. Ticknor, el historiador de nuestra literatura dice, con injenuidad anglo-sajona, que parece mentira que Lope de Vega escriba tales cosas a una señora al parecer casada. La dedicatoria de «La Viuda Valenciana», empieza, más o menos, así:

«Ya que, señora, estáis libre de aquel Argel a que os tenía condenada vuestro marido, felizmente muerto, de aquel hombre detestable que comenzaba a barbar por los piés y terminaba por la cabeza, voy a dedicaros esta comedia».

Y nos presenta un cuadro maravilloso de las perfecciones de Marta de Nevares. Algunos de los elogios que hace de Amarilis convienen con los que en su «Dorotea» consagra a Elena Osorio, su primer amor. Lope idealiza un poco a su amante, porque nos dice, tratando de Amarilis, que es la primera poetisa, que cultiva todas las artes i que, «si baila, con los chapines pisa los deseos».

Pero nos dice también de Elena Osorio que era versada en las ciencias i en las artes. Quién sabe si esto sea cierto, porque Lope, llevado del deseo de halagar a Elena tomó lecciones de matemáticas para hacerse hombre culto.

Pero este tipo de perfección femenina, esta mujer dotada de todos los refinamientos a que podía aspirar una mujer española del siglo XVII, nos hace pensar en el tipo de una dama renacentista, llena de todas las gracias de la cultura, en un espíritu forjado en la Italia de principios del siglo XVI. Mucho de

esto se encuentra en la idealización que Lope nos hace de Marta de Nevares i de Elena Osorio.

Estos amores con Marta de Nevares fueron turbulentos, i Lope, que en esos momentos era secretario del Duque de Sessa tuvo rasgos verdaderamente morbosos. Hizo que éste se impusiera de su correspondencia amorosa dirigida con Marta. He aquí algo repugnante: un amante que escribe a su amada para que un tercero llegue a imponerse de sus expansiones amorosas. I el hecho toma proporciones más estravagantes aún cuando se recuerda que Antonia, la propia hija de Lope, era la encargada de llevar las cartas al Duque de Sessa.

No nos escandalicemos mucho sin embargo. Lo que ocurre es que sabemos demasiado de Lope de Vega. He ahí todo. I reconozcamos en cambio que esa su incontinencia es precisamente lo que le ha permitido reunir en su obra todas las fuerzas españolas de su época. Sólo por esta vida se explica que cuanto ocurrió en el alma española durante los siglos XVI i XVII se encuentre en las obras de Lope.

De manera que ese hombre resulta extraordinario porque con la misma fuerza torrencial con que vivió recojió todo lo exterior i todo lo íntimo de los españoles contemporáneos suyos.

En último caso, sabemos que siempre el artista es un ser poco normal, un producto refinado, exquisito, de una civilización, i puede rebasar muchos límites.

Marta de Nevares queda ciega, enferma de gota serena. Podemos hasta saber la enfermedad, gracias a los datos abundantes de Lope. Con esto, el hogar de Lope, hogar un poco extraño, el hogar en que vive un sacerdote con Marta de Nevares i con su hija An-

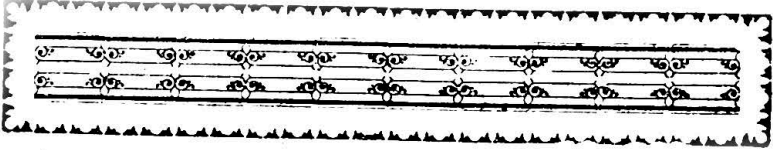
tonia, se vió entristecido. Luego, en 1633, muere Marta de Nevaes, i en tanta pobreza, que un amigo tuvo que costear el entierro, porque Lope no tenía con qué pagarlo.

Aparte de lo que con eso debió sufrir Lope, sobrevino un daño más. Quedó solo con su hija; pero como se trataba de un hogar poco seguro, frecuentado por cómicos i artistas, resultó que un cómico de estos se fugó con Antonia. Al volver a su casa una vez Lope, se encuentra con que su hija ha desaparecido, yéndose con su criada i hasta llevándose el perro. Momentos son estos en que Lope adquiere la grandeza de un Edipo. Solo en la pobreza, presiente que va a derrumbarse su vida i muere pocos días después.

De este modo dramático acaba la vida del fundador del teatro español; todo el trascurso de ella es un torbellino en que se mueven todas las pasiones, porque Lope de Vega fué un ambicioso. El que gozó de la máxima popularidad de las jentes, aquél a quien formaban calle los círculos de la Corte, no fué sin embargo, recibido en palacio. No demostró con esto gran talento Felipe IV. Lope de Vega aspiraba a ser poeta cortesano, a ser cronista de la Corte, pero nunca pudo tener acceso a palacio. En medio de estas ambiciones Lope fué lisonjero, adulador, rastrero, i tuvo alma para todas las pasiones.

Yo no quisiera, en modo alguno, que vosotros pensaseis que yo, que deseo tan sólo servir a la justicia histórica, haya querido presentaros un ser abyecto al espresarme de Lope en la forma en que lo he hecho. Lope, como ningún otro artista, no sólo tiene derecho a que nosotros le perdonemos esos errores sino, ade-

más, a que los espliquemos; porque si él no hubiera tenido esa fuerza desencadenada de la naturaleza que no podía contenerse dentro de esclusas i diques, no habría podido realizar la obra infinita de la cual pienso daros algunas noticias en día próximo.



Lope de Vega.—Sus obras

Señoras i señores:

La obra dramática de Lope de Vega es de tal modo estensa, que sería pueril pretender aprisionarla en los límites de una breve conferencia. Por consiguiente, lo único hacedero en casos extremos como este es contemplar la técnica dramática de Lope en aquellos rasgos que le son esencialmente característicos, presentar la evolución del drama en sus manos i ofrecer a la consideración del público algunos ejemplos mui típicos de su manera artística.

Decía ayer que el Renacimiento ha sido interpretado variamente, según cada época i según la sensibilidad i los puntos de vista de los observadores en jeneral. Se afirma, por ejemplo, que el drama español—i cuando decimos el drama español hemos de pensar necesaria-

mente en Lope de Vega—es una obra excesiva, frondosa, ligada demasiado estrechamente a la vida de España i que difícilmente puede sacarse de los límites de la Península o de los límites de los países de lengua castellana i de las personas versadas en nuestra historia literaria. En efecto, el drama español, no sólo el de Lope sino el de sus discípulos i continuadores, presenta tal cantidad de obras dramáticas que no es posible que en los cursos universitarios, o en la enseñanza secundaria o aún entre las personas meramente cultas, se adquiriera una noción de ellas, como es dable adquirirla cuando se trata del drama francés o del inglés, especialmente del de Shakespeare. Esa masa enorme de producción artística ha confundido a muchos estudiosos i llevado a algunos espíritus selectos a la conclusión de que esos dramas perdían en calidad, en profundidad e interés a medida que ganaban en extensión.

A nosotros en cambio, nos parece que, por su magnitud, el teatro español debe hacerse abarcable; i es esta la misión de los que estamos entregados a la investigación de esa zona de la mentalidad hispana. Debemos cumplir esta para servir de guía en la materia i orientar a las jentes hasta que hallen el punto dominante desde el cual se perciba el valor del conjunto.

Esta labor es en el caso de Lope de Vega tanto más necesaria cuanto que muchas características de su teatro, i la índole misma de él, están apegadas a la historia de España.

Está acaso más unido el teatro español a la historia de España que los teatros de otros países a sus respectivas historias.

Pero esta circunstancia ha servido de pretexto o de

razón para impedir que las personas que siguen el desarrollo artístico de los pueblos mediten con calma i valoricen con justicia la comedia española. Lamentable resultado; porque todos los dramas, todas las formas supremas de la literatura de un pueblo están apegadas a su historia. Se diría que el drama francés es fácilmente accesible a todo el mundo, que basta conocer la lengua francesa para gozar de los encantos de las tragedias de Corneille o de Racine. Sin embargo, para comprender esas obras, se requiere una honda preparación sobre el modo de pensar, de sentir sobre la idiosincrasia del siglo de Luis XIV. Con el conocimiento de la época, del ambiente, las obras de Corneille i de Racine adquieren todo su relieve i sus encantos. Sólo en estas condiciones el espectador puede gozar plenamente de ellas. Esta preparación la reciben todos los franceses i por eso están en condiciones de comprenderlas.

Esto no ocurre en España. Se dice que la España del siglo XVII es una España arcaica, llena de prejuicios políticos i teológicos, llena de ideas antidemocráticas i frailescas. ¿Qué importa que la civilización de un siglo en la vida de España esté entregada a las adquisiciones de los clérigos? En otros casos se dice que las ideas arcaicas del honor i las preocupaciones religiosas son hoy inconcebibles para un pueblo; que el drama español del siglo XVII es algo local que debe dejarse a los eruditos de España para sus ratos de solaz i de ocio. No creo que esto sea exacto; i tiene cierto valor el que yo lo diga, porque yo también he participado de todos estos puntos de vista. Al ver que la historia de España no ha seguido el ritmo que hubiéramos deseado, nos volvemos a lo pretérito i de-

cimos: El pasado es el responsable de todas nuestras desgracias. Una jeneración renovadora, la del 98, a la cual debemos el resurjimiento moderno de España a principios del siglo XX, ha mirado con cierta prevención lo que eran el arte, el pensamiento i la vida de nuestro siglo XVII. ¿Hai justicia en esto? ¿Es lójico indignarse por la actitud de un pueblo que ha vivido intensamente? Eso, no tiene sentido. La actitud de quienes piensan así es el fruto de la pereza mental o algo peor: de la limitación, de imposibilidades internas para colocarse en el debido punto de vista i contemplar las cosas con la luz que les es necesaria.

El teatro español, evidentemente, no puede compararse con el teatro francés, no porque no puedan compararse Francia con España o Estados Unidos con Chile, sino sencillamente porque son cosas distintas. I lo distinto requiere puntos de vista diferentes para ser debidamente apreciado. I es así por qué llamamos cultas a aquellas personas que están en situación de colocarse en puntos de vista diversos para no juzgar con homojeneidad lo que es diverso i vario.

El teatro español del siglo XVII no es comparable con el teatro francés de esa misma época. Este teatro francés es aristocrático, nace en los salones, en torno a la corte, i viene a satisfacer necesidades de un mundo mui refinado i estrecho. Cuando Mme. de Sevigné habla de tragedias a su hija le dice:

«Fijaos bien en la tragedia, porque es de buen gusto, es modelo, es dechado. Ateneos a ese buen gusto, a ese modelo que ofrece la tragedia de Racine». I el teatro español, en cambio, se produce desde la calle, desde la masa del pueblo; i nosotros nos encontramos por esto

con una forma poética que no podemos desdeñar por el hecho de que sea popular, ya que no desdeñamos «El Romancero» porque sea popular i de corte trovadoresco.

Lope de Vega comenzó a escribir comedias, posiblemente porque sentía la necesidad de escribirlas, es decir, porque tenía alma de dramaturgo. Compuso unas cuantas i en el acto los empresarios las compraron. Luego, como aquel mozalbete enredado siempre en aventuras, ya conocido en la Corte, necesitaba dinero a menudo, se puso a componer una comedia tras otras i tantas como el curioso público quería. Este exijía siempre más i los empresarios sabían que era conveniente dirigirse a aquel jovenzuelo porque sus obras gustaban i llenaban los corrales. Lope de Vega llegó así a convertirse en aquel «monstruo de la naturaleza que se alzó con la monarquía cómica», según cuenta Cervantes.

Además sus comedias eran devoradas porque no sólo se representaban, sino que, una vez representadas, rodaban de mano en mano e iban pasando a poder de cuantos las querían conocer i no podían ir a los corrales. A causa de esto, unos i otros empezaron a introducir en ellas reformas. I aquí os pregunto yo: ¿Se comprendería una comedia de Corneille o de Racine pasando de mano en mano, para que quien quisiera quitara un verso, pusiera otro o enmendara una escena?

Así, pues, alteradas, sin autorización del autor comenzaron a imprimirse las comedias de Lope. Así se publicaron los 8 primeros tomos de ellas, cada uno compuesto de 12 piezas. Se hace duro pensar que aquellos 8 primeros tomos fuesen impresos fraudulentamente, por editores que así querían lograr fácilmente

un ingreso, pero se ha descubierto el expediente de un pleito entablado por Lope, por el cual se sale de dudas i se ve que facilmente ello pudo ser, puesto que Lope no les daba importancia mayor a esas obras.

Dice allí Lope que vendía sus comedias a los empresarios para que las representaran, más no para que las imprimieran.

¿I por qué se presentó Lope, si no daba importancia a estas obras, sólo después de publicarse el octavo tomo? Vamos a verlo. El tenía el más profundo desprecio por sus comedias. Las escribía «con la mano izquierda», según su propia expresión. Creía que su obra fundamental era la poesía culta i elevada, con la cual esperaba que se le tuviera por un gran señor de las letras competidor del Tasso i del Ariosto. Lleno de tales pretensiones escribió «La hermosura de Anjélica», al enrolarse en la Invencible Armada.

Todas sus otras poesías, poemas i novelas de estilo afectado i altisonante eran para los doctos, i aspiraban a una reputación internacional. En cambio, las comedias no perseguían otra finalidad que satisfacer el anhelo fugaz del público, que quiere deleitar sus oídos i renovar sus motivos de atención: algo como el cinematógrafo moderno. No obstante, Lope se siente dominado por aquella obra suya ante la cual se mostrara tan poco paterno. Veía que las multitudes temblaban de emoción ante sus obras, i oía decir que era el primer autor dramático del siglo. Entonces se inclinó ante su obra que había despreciado, i se dijo: «en realidad, mi teatro vale mucho» reivindica sus derechos de autor, i las partes sucesivas, hasta la 24 aparecen impresas i cuidadosamente revisadas por Lope de Vega. En 1609, define lo que es su teatro i

publica su «Arte nuevo de hacer comedias», alegato algo desordenado en que pretende explicar por qué escribe las comedias en la forma en que lo hace. Este «Arte nuevo de hacer comedias» no nos dice nada importante sobre su teatro. Toma una actitud frívola cuando quiere definir lo que es su drama i se limita a pedir excusas por no observar las reglas. El Renacimiento, mejor dicho ciertos autores italianos de esta época, interpretaron mal la «Poética» de Aristóteles i sostuvieron que éste exigía tres unidades para que la obra dramática fuera perfecta: las de tiempo, de acción i de lugar.

Naturalmente, desde este punto de vista, las obras de Lope eran absurdas i monstruosas porque pecaban contra todas las reglas. I cierto viajero francés que llega a Madrid i va a visitar a Calderón de la Barca, que es discípulo de Lope, le dice: «Parece mentira que aquel señor que tiene la cabellera tan blanca no tenga noción de las reglas de Aristóteles».

El «Arte nuevo de hacer comedias» no define con exactitud lo que es el teatro de Lope: es una defensa tibia de su arte, con muchas anécdotas, algunas muy interesantes, pero nada más.

Entre tanto, el Lope de las comedias, como se llama a todas sus obras trágicas, gana adeptos. Algunos autores del tiempo critican que los frailes asistan a los corrales a ver las comedias; dicen que es una injuria al prestigio religioso i que nadie que lleve hábito puede presenciar tales espectáculos. Sin embargo, las monjas, condenadas a la más severa clausura, se interesan por las obras de Lope i se hacen llevar «comedias» para leerlas en el convento. No tenemos más que leer el libro de Cotarello i Mori intitulado «Controver-

sía sobre la licitud del teatro en España» para imponernos de todas estas incidencias. ¿Por qué los cortesanos, la plebe, los seglares, los relijiosos, buscaban con tanto afán las comedias de Lope de Vega?

Porque la comedia venía a satisfacer una serie de deseos, de apetencias artísticas que ningún otro jénero literario podía satisfacer.

A fines del siglo XVI había pasado ya la moda de los libros de caballería. No fué necesario que «El Quijote» viniera a destruirlos; estaban ya maltrechos antes de que Cervantes escribiera su obra. El teatro vino a satisfacer, pues, este anhelo popular, ese anhelo de arte que es preciso que todos los pueblos con tensión poética tengan en cada momento de su historia. Por lo demás el Romancero queda más bien entre lo relijioso i los cantos populares: no podía satisfacer las necesidades que crearon las representaciones dramáticas. La novela pastoril, con sus vidas fantásticas i su amor tan irreal, tampoco podía cumplir este anhelo de arte realista o naturalista del pueblo. Éste es el momento, entonces, en que Lope de Vega se lanza a dotar a España de un arte que el pueblo apetecía; i se hace, por decirlo así, el proveedor artístico de toda España.

Antes de él hai ensayos de drama. No es en realidad Lope el primero que escribe teatro. Este comenzó con las églogas de Juan de la Encina, con las obras de Juan de la Cueva, i con uno que otro esfuerzo aislado. Sólo que todo aquel arte, por infantil, hoi no tiene más que un mero interés histórico.

Pues bien, con este material verdaderamente informe, crea Lope la comedia.

Ahora ¿cuál es la fórmula de su teatro? ¿Cómo lo hizo? ¿Cómo creó este jénero capaz de satisfacer la

lejítima apetencia de su época? Poniendo a contribución, ante todo, su inmensa fantasía i su inmensa cultura. Digo cultura porque no había obra en la historia de España ni aspecto de la vida española que no tuviera cabida en los dramas i comedias de Lope. De tal suerte es esto así, que se ha podido decir que el teatro de Lope, en muchos casos, responde a los mismos fines del periódico diario i de las revistas en la actualidad. Para enterarse de lo que pasaba en España, había que ir entonces al teatro. Toda la historia de aquella España se halla en el teatro de Lope, toda, con sus grandes hechos internacionales, con sus guerras, sus acontecimientos de toda índole. Encuéntranse aún muchos aspectos de la vida italiana. I por todo esto venía Lope a satisfacer también, aparte de las apetecias artísticas, todas las ansias de información que sentían los españoles del siglo XVII.

Pero ¿es un mero cronista Lope? ¿Es, por estas características de su obra, apenas una especie de cinematógrafo que va dando la crónica de actualidad? Nó. No es eso; porque también escribió dramas de trascendencia moral, como aquellos en que la honra entra en juicio.

“Los casos de honra son mejores porque mueven con fuerza a toda jente”, decíase entonces. Los casos de honra son extremos, i por tanto mui apropiados para lograr esa finalidad. Es decir, que presenta Lope un cuadro, un primer plano con sus motivos familiares al pueblo; la jente se ve retratada: los personajes piensan i sienten lo mismo que los espectadores. I de esta realidad, comienza a desprenderse súbitamente un interés ascendente. Los personajes están

movidos por fuertes impulsos, hai conflictos de pasiones, se rebasa el límite de lo vulgar i la fantasía se deja arrastrar, en una marcha ascendente, cuya meta son los grandes ideales del tiempo. De suerte que el drama español es, al mismo tiempo realista e idealista.

No se ha comprendido siempre el papel del "gracioso". ¿Qué es el gracioso? Ese **alter ego** del caballero ¿representa en las comedias lo chusco, lo grosero, lo que está destinado a satisfacer la baja curiosidad de la plebe que llena el corral? NÓ: la finalidad es otra: el caballero es el héroe, el sujeto de ideales; el gracioso es el contraste, lo que forma el claro-oscuro indispensable para que el héroe se destaque. El gracioso es lo opuesto al caballero: el caballero es enérgico, altivo, valiente; el gracioso es pusilánime, rastrero, cobarde; el caballero tiene un concepto espiritual del amor; el gracioso tiene un concepto materialista. ¿Véis la influencia de "La Celestina"? Esa estructura es la que "La Celestina" ha legado al drama posterior. Pero dada esa extensión del drama de Lope es evidente que éste no podrá sobresalir como un orfebre que pacientemente talla una figura, en el caso nuestro, un carácter. NÓ; la técnica del drama español no es la técnica del drama francés. Si Lope de Vega en vez de haber escrito tantas obras se hubiera concretado a diez o doce, seguramente habría trazado sus caracteres al modo que los traza el drama francés o inglés. Es que no era esa su finalidad: el pueblo le pedía espectáculos fuertes, de gran emoción, en que se le ofreciera una zona de alta vitalidad i que lanzara el destello de los momentos de intensa pasión.

Así pues, tenemos que colocarnos a cierta distancia para apreciar las comedias del siglo XVII. No podría-

mos hacer análisis con un criterio puramente retórico de sus escenas, porque encontraríamos muchas fallas i puntos muertos. Del mismo modo, un cuadro impresionista visto de cerca, pierde su valor; pero si nos alejamos, todo el conjunto de las cosas que en él se ofrecen adquieren realidad que hasta entonces no conocíamos.

Dice Lope—i es esta frase la más popular de su “Arte nuevo de hacer comedias” :—“... porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto”.

Hai una gran profundidad en ella: quiere decir que el teatro del siglo XVII es popular. Nosotros que estamos obligados—sobre todo en esta época en que aún la literatura clásica española es casi un lago insondado, lleno de profundidades por conocer; en esta época en que ni siquiera todos los autores antiguos son todavía accesibles—nosotros que estamos obligados a adoptar una actitud científica, debemos enterarnos bien antes de apreciar el sentido de la frase. Hai que familiarizarse con las cosas desconocidas antes de juzgarlas, lo mismo que es preciso conocer bien a las personas antes de dictar un fallo sobre su conducta.

Hai tres momentos en el drama de Lope: uno en que aparece la realidad pretérita, otro en que se refleja la realidad presente i otro en que esas realidades se iluminan súbitamente i aquellas figuras toman un brillo nuevo. Para percibir esto, así como para apreciar el estilo de la época con su encanto especialísimo, que no es en ningún caso ridículo, como ha dicho el francés Morel-Fatio al hablar del alejandrino, es necesario tomar la actitud de que vengo hablando.

Morel-Fatio, tras de criticar los alejandrinos españoles, dijo: "Al menos el alejandrino francés no es ridículo". No lo es para los franceses, diremos nosotros, pero sí para los españoles. Precisamente uno de los hombres más eminentes de España, Menéndez i Pelayo, ha dicho que no podía comprender el atractivo de lo que él llamaba "el martilleo molesto del alejandrino francés". Lo dijo Menéndez i Pelayo, claro que porque no tenía la fineza de oído necesaria para percibir las grandezas musicales de los alejandrinos en las tragedias de Racine. No es raro entonces que, al otro lado de los Pirineos, Morel-Fatio dijera a su vez que las quintillas, las redondillas i las octavas españolas son formas absurdas, maneras de un arte arbitrario. ¿Qué es esto arbitrario? No parece sino que el arte debiera ser siempre algo accesible a todo el mundo. No, señores; la percepción de las formas artísticas requiere una dedicación tan grande, requiere violentar de tal modo las inclinaciones instintivas de las jentes, que la maduración del público viene a resultar lo mismo que la tarea de habituar a los rústicos al ambiente i a las maneras sociales. No se puede tomar a un huaso i colocarlo súbitamente en un salón, porque no entenderá nada de lo que allí se hace i le parecerán absurdas i ridículas todas las cosas i todas las palabras. Eso mismo nos pasará a nosotros frente a una forma artística para la cual no estamos educados.

De modo que la persona que adquiere la debida educación, estará en situación de saborear lo que es la poesía de nuestro drama. ¿No véis lo que ha ocurrido con Rubén Darío? Todo el mundo se rió de él durante mucho tiempo. Recuerdo que, siendo yo niño, algunos

escritores españoles satirizaban los versos de Darío. Sin embargo, ahora todo el mundo se inclina ante sus versos. ¿Por qué? Porque hemos aprendido a leer los versos de Darío. Pues bien, aprendamos a leer los versos de Lope de Vega. I mientras no haya hecho ese aprendizaje no hai derecho de hacer críticas acerbas.

Ese teatro que realza la realidad, que presenta esos dos momentos que yo os he señalado en el siglo XVII, nos choca porque no sigue la marcha de nuestra lójica, porque ha sido escrito para satisfacer los deseos vulgares, desde el rei hasta la plebe, porque en el caso que nos ocupa todo el mundo era vulgar en España. A veces las soluciones de la intriga dramática no están de acuerdo con lo que se exigiría hoi, porque la acción se rompe en la marcha de nuestra lójica i adquiere un carácter mui diverso del que nosotros esperábamos. ¿Por qué? Porque el autor ha tenido que satisfacer los apetitos, los deseos i la manera de pensar del pueblo.

Yo he tenido que resucitar una comedia de Francisco Rojas i Zorrilla, que permanecía inédita porque había sido silbada. Su autor nos presenta un caso de feminismo exacerbado que el público no pudo entender: se trata de una mujer que, casada ya, vuelve a encontrarse con alguien que la había cortejado de doncella, en circunstancias que es sorprendida por su marido. ¿Qué exigían las costumbres del tiempo? Que el marido, celoso de su honor, hubiese sospechado que alguien intentaba profanar su hogar i que hubiera ejercitado la más fiera venganza contra el ofensor. Así acontece, por lo menos, en los dramas de Calderón "El médico de su honra" i otros. Aquí no ocurre nada

de eso: el marido ofendido, duda, titubea; i entonces su mujer toma un puñal i da muerte al que pretende atentar contra su honor.

El público silba este desenlace i los críticos dicen que no es posible llevar a escena tal espectáculo. El público de esa época no toleraba que se pudiera saltar por sobre sus ideales. No es posible, por ejemplo, en el siglo XVII, una comedia irreligiosa, en los momentos en que España se aniquila por difundir i sostener el catolicismo en todo el mundo.

España no podía tolerar que en el teatro hubiese nada, ni una simple alusión, contra lo que no fuese estrictamente ortodoxo. ¿Cómo iba España a tolerar nada contrario al sentimiento monárquico, si tenía una estructura política en muchos aspectos medioeval? Respecto al honor, por ejemplo; el propio vulgo tenía las ideas de la Edad Media. Otro tanto ocurría respecto a la relijión. El honor i la relijión eran los pilares que sostenían la comedia.

Pero el tiempo avanza mucho más lijero de lo que yo quisiera i, antes de concluir, quiero demostrar prácticamente que mi definición del drama español en el siglo XVII es exacta, leyendo algunos ejemplos.

Tomaremos una comedia de Lope, "El Castigo sin Venganza", una de las últimas que compuso él, hallándose ya mui viejo. Está inspirada en una obra de Bandello, en un asunto que más tarde trató también Byron en su "Parisina". He aquí, en síntesis, ese asunto: El Duque de Ferrara, viudo, con un hijo grande, quiere casarse nuevamente, i para ello elije a Casandra. Manda entonces a su hijo, Federico, a traer a la corte a su futura madrastra. Por una serie de incidencias, Federico i Casandra se encuentran

antes de que el mozo sepa que Casandra es su elejida madrastra; i, ambos jóvenes, ambos bellos, van a parar en lo que era natural que pararan, en el amor. Naturalmente que cuando se enteran de quiénes son todo aquel sentimiento, aunque sea en apariencia perece. Llegan a la Corte Ducal de Ferrara, i el Duque que está mui lejos de ser el marido ideal para Casandra, desagrada a ésta. No es feliz Casandra en la corte de Ferrara; i esta infelicidad aparece mui bien espuesta por Lope hacia el principio del segundo acto.

Dice:

¡Pluguiera a Dios que naciera
bajamente, pues hallara
quien lo que soy estimara
y a mi amor correspondiera!
En aquella humilde esfera
como en las camas reales,
se gozan contentos tales,
que no los crece el valor,
si los efectos de amor
son en las noches iguales.
No los halla a dos casados
el sol por las vidrieras
de cristal, a las primeras
luces del alba, abrazados
con más gusto, ni en dorados
techos más descanso halló,
que tal vez que penetró,
del aurora a los principios
por mal ajustados ripios,
y un alma en dos cuerpos vió.

¡Dichosa la que no siente
un desprecio autorizado,
y se levanta del lado
de su esposo alegremente!
La que en la primera fuente
mira o lava ¡oh cosa rara!
con las dos manos la cara,
y no en llanto, cuando fué
muger de hombre sin fe,
con ser duque de Ferrara.
Sola una noche le ví
en mis brazos en un mes,
y muchas le ví después
que no quiso verme a mí.
Pero de que viva así
¿cómo me puede quejar,
pues que me pudo enseñar
la fama que quien vivía
tan mal, no se enmendaría
aunque mudase lugar?
Que venga un hombre a su casa
cuando viene al mundo el día,
que viva su fantasía,
por libertad de hombre pasa
(¿quién puede ponerle tasa?);
pero quien con tal desprecio
trate una mujer de precio,
de que es casado olvidado,
o quiere ser desdichado,
o tiene mucho de necio,
el Duquè debe de ser
de aquellos cuya opinión
en tomando posesión,

quieren en casa tener
como alhaja la muger,
para adorno, lustre y gala,
silla o escritorio en sala;
y es término que condeno,
porque con marido bueno
¿cuándo se vió muger mala?
La muger de honesto trato
viene para ser muger
a su casa; que no aser
silla, escritorio o retrato.

En estas condiciones, Casandra, que vive bajo el mismo techo con Federico, siente ya desdén i desprecio por el Duque de Ferrara. ¿Qué podrá pasar? Lo que váis a ver; que Federico dice al final del acto segundo:

“Pues, señora, yo he llegado,
perdido a Dios el temor
y al duque, a tan triste estado,
que este mi imposible amor
me tiene desesperado.

**En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.**

Y por si no lo entendéis,
haré sobre estas razones
un discurso, en que podréis
conocer de mis pasiones
la culpa que vos tenéis.

Aunque dicen que el no ser
es, señora, el mayor mal,
tal por vos me vengo a ver,
que para no verme tal,
quisiera dejar de ser.
En tantos males me empleo,
después que mi ser perdí,
que aunque no verme deseo,
para ver si soy quien fuí,
en fin, señora, me veo.
Al decir que soy quien soy,
tal estoy, que no me atrevo,
y por tales paso voy,
que aun no me acuerdo que debo
a Dios la vida que os doy.
Culpa tenemos los dos
del no ser que soy agora,
pues olvidado por vos
de mí mismo estoy, señora,
Sin mí, sin vos y sin Dios”.

Acontece lo que tenía que acontecer, es decir, que este trozo lleno de viva realidad en que los sentimientos están verdaderamente dispuestos con toda armonía, en que, con lógica del corazón, ambos personajes llegan a la meta a que deben llegar, en que nosotros nos hallamos dispuestos a escusar la actitud de Federico i Casandra, Lope de Vega, prescindiendo de toda la justificación psicológica que nos ha hecho de la conducta de Casandra, termina el drama bárbaramente.

Alguien le dice al duque de Ferrara que su mujer i su hijo son adúlteros. I entonces el duque concibe la más terrible i siniestra de las venganzas. Llama a

Federico i le dice que en la habitación próxima hai un traidor al Estado, al cual le exige, con toda la autoridad de señor de su vida, que dé muerte. Federico tiene que obedecer la orden de su padre, que es, a la vez, una orden real. Penetra en la cámara contigua; ve un bulto informe al cual atraviesa con su espada.

El duque da voces i dice: “Acudid, gentes de palacio, que mi hijo acaba de matar a la duquesa de Ferrara por el temor de que un nuevo heredero pudiera privarle de sus derechos al trono”.

Por esto se llama la obra “El castigo sin venganza”.

¿Véis la técnica? No se da claramente en otras obras; pero podemos descubrirla en muchos otros casos. Ese mundo de sentimientos en que la vida toma derroteros humanos, en que la fantasía va solicitando orientaciones nuevas, viene a caer dentro de los límites de las ideas del vulgo.

Si Lope hubiese tratado “El Castigo sin Venganza” en la forma en que él lo hubiese querido tratar, no habría concluído así la obra; porque Lope—i aquí apunto una forma de su psicología—era tierno i sensible a los sentimientos dulces. A él no le gustaban los desenlaces trágicos i sangrientos. Dió al drama este final sólo porque no tenía más remedio que inventar algo siniestro i terrible para satisfacer los ideales del público en cuanto al honor i al respeto debido a los reyes, a los jefes del Estado.

Pocas obras hai más bellas que ésta. Prescindiendo de ese final que satisface al vulgo necio, todo lo demás es esquisito. Cuando Federico se ve ante Casandra, dice esta bellísima frase: “Ya viene aquí, desnuda la dulce espada, por quién la vida perdí”.

Toda la obra es bellísima. Felizmente se la podrá leer en la colección de clásicos castellanos que publica “La Lectura”, de Madrid.

Dejando hablar al propio Lope en el texto de una de sus comedias mejores: “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, podemos conocer otros aspectos de su arte:

Esta obra nos presenta un cuadro típico de la vida española del siglo XVII.

Casilda es la esposa de Peribáñez. Viven en Toledo. El Comendador es un señor feudal que ejercita todos sus derechos i aún abusa de ellos, i se enamora de Casilda. Viendo que Casilda no responde a sus requerimientos insinuados, se disfraza una vez de labrador i, mientras el marido anda ausente, se le presenta en la reja. Esta escena da motivo a Lope para escribir uno de los trozos más admirables de su obra. Veámoslo.

Después de decir el Comendador: “Abre, Casilda”, ella replica:

“Labrador de lejas tierras,
que has venido a nuesa villa,
convidado del Agosto,
¿quién te dió tanta malicia?
Ponte tu tosca antipara,
del hombre el gabán derriba,
la hoz menuda en el cuello,
los ediles en la cinta.
Madruga al salir el alba,
mira que te llama el día,
ata las manadas secas
sin maltratar las espigas.

Cuando salgan las estrellas
a tu descanso camina,
y no te metas en cosas
de que algún mal se te siga.
El Comendador de Ocaña
servirá dama de estima,
no con sayuelo de grana
ni con salla de palmilla.
Copete traerá rizado,
gorguera de Holanda fina,
no cofia de pinos tosca
y toca de angentería.
En coche o silla de seda
los disantos irá a misa;
No vendrá en carro de estacas
de los campos a las viñas.
Dirá en cartas discretas
requiebros a maravilla,
no labradores desdenes,
envueltos en señorías.
Olerá a guantes de ambar,
a perfumes y pastillas;
no a tomillo ni cantueso,
poleo y zarzas floridas.
Y cuando el Comendador
me amase como a su vida,
y se diesen virtud y honra
por amorosas mentiras,
más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.
Más precio verle venir

en su yegua la tordilla,
la barba llena de escarcha
y de nieve la camisa,
la ballesta atravesada,
y del arzón de la silla
dos perdices o conejos,
y el podenco de trailla,
que ver al Comendador
con gorra de seda rica,
y cubiertos de diamantes
los brahones y capilla:
que más devoción me causa
la cruz de piedra en la ermita
que la roja de Santiago
en su bordada ropilla.
Véte pues, el segador,
mala fuese la tu dicha;
que si Peribáñez viene,
no verás la luz del día”.

Esto es “Peribáñez”, la obra en la cual se nos ofrece una deliciosa pintura de la vida sencilla de nuestras aldeas, con un tema que viene también del Renacimiento, i que supone en el autor un hastío por la complicada vida ciudadana. Es el tiempo en que Frai Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo, escribe su “Menosprecio de Corte i Alabanza de Aldea”.

Peribáñez vive feliz con su esposa Casilda, en Ocaña, provincia de Toledo. El Comendador se enamora de ella el día del matrimonio, pero nada consigue. Hace salir a Peribáñez de la aldea i se presenta a su esposa disfrazado de pastor. Vuelve Peribáñez, sorprende al

Comendador i le da muerte. El Rei aprueba el castigo de Peribáñez.

Lo mismo acontece con “Fuente Ovejuna”, en la cual tenemos una nota de profundo romanticismo. Una de las características de este drama romántico es el haber tomado como sujeto de la obra de arte a las multitudes, a esos seres complejos que manifiestan con violencia lo que quieren. En “Fuente Ovejuna” todo el pueblo se levanta en contra del Comendador de Calatrava que le hacía víctima de toda clase de ofensas. El pueblo se venga del Comendador arrojándolo por una ventana; i del cuerpo del Comendador, el trozo más grande que queda es la oreja. Entonces el Rei quiere castigar este desmán i hace que la justicia someta a los habitantes a toda clase de torturas. Por fin, la justicia quiere averiguar quien mató al Comendador; i se le contesta: “—¿Quién mató al Comendador?—Fuente Ovejuna, señor”. El Rei tiene que aprobar la conducta del pueblo de Fuente Ovejuna.

La obra se revela contra el prestigio de las órdenes militares i termina reconociendo la grandeza i la autoridad del Rei. Pero, ¿es esta una comedia en que se rinda culto a la realeza? Nó; tiene un sentido más complicado: en “Fuente Ovejuna” aparece el espíritu ciudadano, el principio de esa conciencia civil que perece en España con las guerras de comunidades pero que permanece, como un fermento artístico, fecundando muchos de nuestros fenómenos espirituales.

I a ello debemos creaciones maravillosas en el arte, como el “Alcalde Zalamea”, de Calderón de la Barca.

Esta es una alta i amplia política, porque acabó

con la dominación de las órdenes militares en que vivía España, terreno falto de toda seguridad, como que era de privilegios, afianzando así el sentido civil de la justicia. La concepción de los españoles a este respecto fué siempre la de someterse a una justicia igual para todos.

De manera que se trata en la obra el tema ideal i se realiza el deseo de nuestro pueblo de llegar al sistema jurídico tal como lo concebían nuestros jurisconsultos, que eran mui modernos a este respecto.

¿Por qué no había de plegarse el teatro entonces al gusto del vulgo?

Hai muchas escepciones así; i con ellas me comprometería yo a formar una selección del teatro español para dar idea cabal de las muchas emociones de tipo elevado que en él dominan.

En “La Estrella de Sevilla” encontramos otra. Sancho IV desea la muerte de Busto Tavera i quiere hacerlo matar porque se interpone en los amores que intenta mantener con su hermana. I entonces el Rei, que ha dado orden escrita de asesinarlo a Sancho Ortiz de las Roelas se encuentra un poco preocupado porque a la vez no desea aparecer como el asesino de Busto, i recurre a la política de decir a los jueces: “Vosotros no mandaréis matar a Sancho Ortiz de las Roelas, sino que le dejaréis libre”. Los jueces que han ido sin sus varas i en calidad de simples súbditos, contestan: “Comprendemos lo que Vuestra Alteza Real nos manda”. Pero cuando se trata ya de dictar la sentencia i esa sentencia le es llevada al Rei, ve este que dice así:

REI

(Lee) “Fallamos y pronunciamos
“que le corten en la plaza
“la cabeza”—¡Esta sentencia
es la que traéis firmada!
¿Así, villanos, cumplís
a vuestro rei la palabra?
¡Vive Dios!

FARFÁN

Lo prometido
con las vidas con las almas,
cumplirá el menor de todos
como ves, como arrimada
la vara; tenga con ella,
por las potencias humanas,
por la tierra, por el cielo.
que ninguno dellos haga
cosa mal hecha o mal dicha.

DON PEDRO

Como a vasallos nos manda;
más como alcaldes mayores,
no pidas injustas causas;
que aquello es estar sin ellas,
y aquesto es estar con varas,
y el Cabildo de Sevilla
es quien es.

REI

Bueno está. Basta;
que todos me avergonzáis”.

Como véis, esta no es una mera interpretación arbitraria del sentimiento monárquico. Leed nuestro teatro i veréis aparecer muchas de estas ideas de rebelión contra la tiranía, que es algo mui distinto de la monarquía; ideas en que el espíritu democrático del pueblo español encuentra plena realización artística.

En fin, yo hubiera querido tener un momento más para destinar dos palabras a otra obra admirable: “El Caballero de Olmedo”.

“El Caballero de Olmedo” tiene este valor artístico que es esencial en la técnica de Lope: está construído sobre un cuento popular. Sería necesario estenderse mucho para explicar las bases i la estructura de la labor de Lope respecto de la psicología popular. Hai un cuento que debió contarse en medio del campo, en la provincia de Segovia, en el siglo XVI, i que dice sencillamente: “Que de noche mataron al caballero, la gala de Medina, la flor de Olmedo”.

Este cuento que alude a una siniestra tragedia consumada en el camino de Medina del Campo a Olmedo, sirve de único tema a la comedia “El Caballero de Olmedo”.

El Caballero de Olmedo, hombre de altas dotes tiene amores con una dama en Medina del Campo. Hai otros caballeros que pretenden el amor de esta dama i que desafían al Caballero de Olmedo. No

pueden derrotarlo en las lides guerreras ni en las del amor, i entonces deciden cometer una acción vil: asesinarlo en el campo. Lope de Vega presenta de tal manera este momento culminante de la obra que no podemos menos de sentirnos transidos por el temblor que da la verdadera tragedia, sobre todo cuando vemos la conciencia con que el Caballero de Olmedo camina al hito que le marca la fatalidad. En esta parte nos recuerda, por su honda i estraña emoción, al “Persiles i Sijismunda” de Cervantes. Su novia le pide que no se marche, pues presente el peligro. I él le dice que nó, porque ha prometido ir a Olmedo. Ya en el camino se le aparece una sombra que le dice: ser don Alonso.

Este contesta:

“No es posible.
Más otro será; que yo
soi don Alonso Manrique.
Si es invención, meta mano”.

La sombra se va.

I mientras sigue caminando habla en esta forma:

“Lo que jamás he tenido,
que es algún recelo o miedo,
llevo caminando a Olmedo.
Pero tristezas han sido.
Del agua el manso ruido
y el ligero movimiento
destas ramas con el viento
mi tristeza aumenta más.
Yo camino, y vuelvo atrás
mi confuso pensamiento.

De mis padres el amor
y la obediencia me lleva,
aunque esta es pequeña prueba
del alma de mi valor.
Conozco que fué rigor
el dejar tan presto a Inés...
—¡Qué oscuridad! Todo es
horror, hasta que el aurora
en las alfombras de Flora
ponga los dorados piés.
Allí cantan. ¿Quién será?
Más será algún labrador,
que camina a su labor.
Lejos parece que está;
pero acercando se va.
Pues ¡cómo! Lleva instrumento.
Y no es rústico el acento,
sino sonoro y suave.
¡Qué mal la música sabe,
si está triste el pensamiento!”

Una voz que se va acercando, dice:

**“Que de noche le mataron
al caballero
la gala de Medina,
la flor de Olmedo”.**

Don Alonso esclama:

“¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáis informando?
Volver atrás ¿cómo puedo?..”

La voz oculta continúa:

**“Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina
la flor de Olmedo”.**

Por fin, el Caballero muere a manos de sus rivales.

No hai zona del espíritu humano que no haya sido vivificada de la misma manera por el jenio enorme de Lope de Vega. Dentro de esa frondosidad de su arte ha habido marco para todo: para la comedia lijera, para la honda tragedia, para el drama, etc.

Todo ello nos invita, señoras i señores, a leer con un poco de más atención, de más cuidado, las obras que, sin duda, no merecen el olvido con que la incuria de los tiempos las tiene envueltas.



Cervantes.—Su Filosofía de la Naturaleza i su Técnica Literaria

Señoras i señores:

La obra de Cervantes ha sido estudiada desde muchos puntos de vista. Acerca de su personalidad hai estudios valiosísimos en todas las lenguas, tanto desde el punto de vista erudito, como desde el valor estético. Ya en el siglo XVII Cervantes fué considerado como un escritor extraordinario. Quevedo decía de él que necesitaba ser leído con temor i reverencia, lo cual quiere decir la impresión que la obra magna del «Quijote» había producido en sus contemporáneos. Claro está que la sensibilidad i la ideología del siglo XVII no consideraron a Cervantes como hoy lo miramos. Las obras supremas de la cultura son grandes concreciones de vitalidad que, al igual que las obras de la naturaleza, son susceptibles de múltiples interpre-

taciones, porque son lo que se llama en filosofía un problema, una interrogación constante. Nunca agotaremos el sentido de una de estas obras cumbres, así como tampoco se agotará por completo el sentido de cualquier trozo de naturaleza que se ofrezca a la observación del científico.

Es natural pues que, según el punto de vista de cada época haya evolucionado la interpretación de la obra de Cervantes. En el siglo XVII, prescindiendo de las huellas delicadas que dejara en algunos temperamentos esquisitos, como en don Francisco de Quevedo i Villegas, ha sido lo corriente considerar el Quijote como algo ameno i divertido. Se le tradujo a todas las lenguas. Solamente en el siglo XVIII comienzan en Inglaterra los estudios eruditos sobre esta obra, gracias a Bowle, «don Bowle», como se le llamaba entonces en España. En la época romántica Goethe, Turguenev, Heine, Hegel, exaltan su valor literario. Posteriormente la erudición se apodera de la obra cervantina.

No se trata de restar importancia a la labor de Clemencín, Cortejón, Rodríguez Marín o tantos otros que en España hacen más fácil la literatura del texto áureo de Cervantes. Entre nosotros, Menéndez Pelayo no se ocupa del Quijote. Es una laguna en su obra que abarca sin embargo todos los dominios de la literatura española. A este respecto, sólo ofrece en su «Crítica literaria» un breve aunque sustancial estudio sobre la cultura de Cervantes. La integridad de la obra cervantina, sus bases, sus fuentes, las ideas, el sistema, todo eso está aún por hacer de modo sistemático.

Hai libros de conjunto, como el del italiano Sabj López i el del norteamericano R. Schevill, obras agra-

dables, amenas, pero que no rebasan los puntos de vista corrientes i usuales en la crítica literaria, tal como se practica en los manuales de literatura. Con toda modestia i sin pensar en acometer una empresa fantástica, es posible intentar el decir algo nuevo sobre Cervantes.

La crítica actual considera su obra, fundamentalmente, como un invento maravilloso, como un producto de la fantasía más jenial, i como un módulo de dos tipos eternos, el de la aspiración ideal i el de la visión terrena de la vida: Don Quijote i Sancho. Dejando a un lado el aspecto propiamente estético, vamos a dar por supuesto que estamos en disposición de gozar profundamente la lectura de las páginas inmortales del Quijote o de las Novelas Ejemplares, i nos preguntaremos: ¿Cuál es la articulación interna de estas obras? ¿Cuáles son las bases ideológicas, cuál la actitud ante la vida, que tenía Cervantes?

Se decía en el siglo XVII que Cervantes era un genio lego. Hubo alguna rivalidad entre Lope de Vega, espíritu bullicioso, diríamos mejor estruendoso, que manejaba corrientemente el latín i era versado en toda erudición; hubo, cierta rivalidad entre este hombre que venía del pueblo, i aquel otro temperamento heroico, silencioso, recojido, aristocrático, que vivía, sin embargo, del humilde oficio de alcabalero o recaudador de contribuciones.

La vida de Cervantes, aparentemente vulgar, es en el fondo la de un aristócrata, la de un incomprendido.

¿Cómo, aquel hombre que tenía una amplia visión del universo, que era complejo, refinado, quizá un poco desordenado moralmente, iba a poder encerrar ese espíritu amplio en el ambiente estrecho de la aldea de

Esquivias? No era posible i por eso se lanzó a recorrer España, él, que ya había conocido otra España en Italia, en Arjel i en Lepanto. Había conocido Cervantes el espíritu hispánico en su máxima grandeza tal como se manifestaba en los momentos de suprema gloria en Lepanto o como reflejo de esa gloria en el cautiverio de Arjel, donde da lecciones de heroísmo a los prisioneros que yacen en la cárcel. Así como de Lope nos sobran testimonios, aún los más indiscretos, en Cervantes tenemos que coleccionarlo todo de su obra. Cuando la vida de un escritor no tiene el carácter fantástico de la de Lope lo mejor es su obra, que constituye los momentos supremos, porque como lo dice el viejo poema de «Fernán González»: «No cuentan de Alejandro las noches ni los días: cuentan los buenos hechos i las caballerías».

Ha dado lugar a perturbaciones de criterio el que se haya dado una importancia casi exclusiva, al «Quijote». Se ha supuesto que todo Cervantes está en «El Quijote» i que sus demás obras no son sino pretestos, sustentáculos, flecos del espléndido manto que nos legara su obra maestra. Pero si bien es verdad que ésta por sus cualidades estéticas, es superior a todas las otras, para lo que atañe a esa estructura íntima que se quiere analizar, es indispensable ampliar los puntos de vista sobre «El Quijote» i adentrarse en las demás.

Lo que a mí me hizo pensar que era necesario estudiar el concepto cervantino de la vida es el haber encontrado en las «Novelas ejemplares» i en «Persiles i Sigismunda» rasgos que no pueden llamarse propiamente quijotesco, sino cervantinos. Hai una calidad cervantina, una manera cervantina de considerar la vida que se ve a lo largo de la existencia de Cervantes i que se manifiesta con seguridad i fijeza desde que

escribe las «Novelas ejemplares» hasta poco antes de su muerte, en el «Pérsiles i Sijismunda», la más querida, quizá, de sus obras.

El Quijote, el Persiles i las Novelas Ejemplares tienen notas fundamentales comunes, que no han sido advertidas hasta hoi, porque se ha dado demasiada importancia a las fuentes, al aspecto moral i estético i a insignificantes consideraciones de otro jénero, como la de cierto sentido esotérico, cuya persecución ha hecho decir que el Quijote suscita otras demencias en las personas que se aproximan a aquel jenial demente. ¿No hubo acaso cierto español residente en América que dijo haber encontrado la clave del Quijote, según la cual, entresacando i alterando las letras, resultaba de la obra una biografía de Cervantes? Naturalmente que sí, sacando las letras del Quijote nos ponemos a componer con ellas otra obra, puede resultar hasta un tratado de química o de física.

Tomando la obra en conjunto se diría desde luego que hai un rasgo común en la idealidad de los personajes, i es una concepción del mundo basada, primero, en un concepto de la naturaleza, de lo natural, de lo que es normal i básico en la vida; segundo, en la animación, en la enerjía que Cervantes puso en cada uno de estos seres naturales que surjen de su númen magnífico; tercero, en las relaciones, en los contactos de estos seres reales, sean hombres, sean animales, sean cosas también, con la naturaleza, es decir, en la lucha que cada uno de ellos sostiene dentro de la vida para afianzar la esencia de su personalidad.

Lo fundamental será, pues, el estudio de las congruencias o incongruencias de unas cosas con otras en el plano físico i en el plano moral.

¿Qué es Don Quijote esencialmente? Un individuo con disposiciones naturales dadas las disposiciones de Don Quijote, un hidalgo manchego, pacífico i tranquilo, i que se pone un buen día a enfrentarse con otro ser que se llama caballero andante, enérgico, valiente, aventurero, dispuesto a enderezar todos los entuertos del mundo. I ese señor Alonso Quijano, al querer relacionarse i fundirse con ese otro ser, caballero andante, don Quijote de la Mancha, no coincide i no se puede superponer. De aquí surge una serie de consecuencias en el orden moral i en el orden artístico. En el orden moral, en el orden filosófico, surge un error; un caso mui interesante para la filosofía del error. Artísticamente surge una fuente de humorismo, una ironía, un encanto artístico, en suma. Acaso diréis, «esto ya lo sabíamos: don Quijote se cree lo que no es». Pero si parangonamos este Quijote, que se cree lo que no es i que se equivoca, con todo el mundo complejo que pulula en la creación cervantina, observaremos que a este último le pasa lo mismo que a don Quijote; i para que os convenzáis, os voi a llevar bruscamente al mundo de los animales para que empecéis a reflexionar en que hai también aquí un problema complejo.

Un buen día en que Rocinante se hallaba fatigadísimo, se ve, por fin, libre de sus arreos; i gozoso al verse desprovisto de la montura, se entrega a vivir su vida por el campo. Mui cerca de él ve algunas yeguas i le parece bien ir a cortejarlas. Pero, dice Cervantes, las yeguas «que tenían más ganas de pacer que de al», en cuanto se acerca Rocinante lo reciben a coces. Es decir esos dos seres: Rocinante i las yeguas de los yangüeses no coinciden, i chocan unos con otros. Rocinante se ha equivocado pensando que las yeguas tienen más

ganas de «al» que de pacer. Cervantes nos hace reír, pero la filosofía va por dentro.

Estas incongruencias pueden darse no sólo en el mundo de los animales sino además en el mundo material. ¿Qué es sino una incongruencia, una falta de conexión i realidad el que don Quijote piense que la bacía del barbero es el yelmo de Mambrino, i que obligado a analizar aquel objeto que tortura sus psiquis anormal, acabe por confesar que es un baci-yelmo? No logra don Quijote penetrar en la realidad i adecuar su retina al objeto. Literariamente, esto tiene una consecuencia enorme, porque forma el encanto del Quijote, en el cual una cosa puede ser tres cosas a la vez: bacía, yelmo i baci-yelmo. En fin, esto sirve para el análisis estético que no es el que nos ocupa en estos momentos. El molino de viento se le antoja gigante i al hacer la prueba científica, como diríamos hoi día, resulta que Don Quijote se ha equivocado.

Eso da la sensación o de gigantes o de molinos; pero vamos a ver que reacción da. Resulta pues que la de Molinos i Don Quijote queda enredado en sus aspas. También esto lo sabe todo el mundo. Pero vamos a ampliar también este error, a salir del mundo material i a penetrar en el más complejo de lo moral.

Saliéndonos de Don Quijote, en esa parte maravillosa de Persiles i Sijismunda, en que describe las andanzas de Peliandro i Auristela por el Reino de Toledo, se encuentra nuestra pareja con cierto caballero polaco al cual acontece que en un mesón o posada halla una moza de singular belleza, i se dice: «Esta chica me gusta i, puesto que me gusta, voi a tomarla para mí». He aquí ya dos realidades, una frente a otra. Pues bien, ¿qué hace el polaco para acercarse a aquel ser que pare-

ce brindárle la felicidad? Dice: «Quiero casarme con ella». Pero no va a decírselo a la moza, sino que se dirige a los padres de la joven—camino indirecto i peligroso— i les dice «Yo tengo mucho dinero. . . .» Pero dejemos hablar a Cervantes:

«tomé el pulso a mi gusto, y halléle tal, que a no casarme con ella, en poco espacio de tiempo había de perder, perdiendo el gusto, la vida que yo había depositado en los ojos de mi labradora; y atropellando por todo género de inconvenientes, determiné de hablar a su padre, pidiéndosela por muger: enseñéle mis perlas, manifestéle mis dineros, dígele alabanzas de mi ingenio y de mi industria, no sólo para conservarlos, sino para aumentarlos: y con estas razones» (fijaos en qué razones) «y con el alarde que le había hecho de mis bienes vino más blando que un guante a condescender con mi deseo, y más cuando vió que no reparaba en dote, pues con sola la hermosura de su hija me tenía por pagado, contento y satisfecho de este concierto.»

Pero la joven, llamada Luisa, antes de que viniera el polaco había dado otro arreglo a los negocios de su corazón i se había entendido con cierto joven Alonso, igual a ella en calidad i bienes. No obstante, llega el polaco, enseña dinero al padre de Luisa i éste le dice: «Esta es tu muger, llévala contigo y los casa». A los pocos días, sin embargo, Luisa se va del lado del marido llevándose las joyas i los dineros, vuelve al pueblo i se reúne con el joven Alonso. El polaco, entonces se desespera i le encuentra Periandro, el personaje principal del «Persiles» por cuya boca habla Cervantes, en el momento en que con más violencia siente el deseo de venganza. I dice Periandro: «Considere vuesa merced que cuando la muger no quiere estar al lado del

marido es mejor dejarla que se marche. Al enemigo que huye hay que tenderle un puente de plata. Esa venganza no tiene razón de ser».

La actitud del polaco es absolutamente la misma que la de don Quijote frente a los molinos de viento i la de Rocinante frente a las yeguas. ¿No se trata de un caso de error moral? Fijaos en que ya van siendo muchos los ejemplos. Tomemos otro. Fijémonos en «El celoso extremeño», novela que yo no sé por qué no se ha considerado desde este punto de vista. Esta filosofía de la naturaleza ha sido estudiada en los libros de Molière del siglo XVII por Gassendi i otros filósofos; pero a nadie se le ha ocurrido estudiarla en Cervantes. Mucho antes que «L'Ecole de Marie» nos la ofrece «El celoso extremeño» en un caso mui interesante de analizar que se viene repitiendo desde los «fabliaux» de la Edad Media i que se ha prestado a toda clase de observaciones.

Carrizales, un viejo, quiere tener una mujer moza i se enamora de Leonora. Se dirige a sus padres contando con su dinero para lograr el corazón de esta mujer. Para asegurarla bien, la lleva a su casa, desde niña, i allí la encierra a piedra i lodo, prohibiendo además la presencia en casa de todo varón, incluso los gatos machos. Con todas esas precauciones es natural que la joven Leonora se enamore del viejo Carrizales i viva satisfecha con él. Todos los seres salidos del numen de Cervantes están dotados de una naturaleza que los impele a realizar su apetencia, todos tienden a realizar su propia esencia. Cervantes no nos dice qué es lo que va a acontecer a estos entes, sino que forma un universo con los astros que salen de su fantasía a los cuales traza la órbita por donde han de circular.

Pues bien, Leonora tiene su naturaleza espiritual, i por esos resquicios sutiles por donde se filtra el amor, aparece cierto galán sevillano, Loaysa que se hace ver de Leonora.

I claro, en la comparación entre Loaysa i el viejo Carrizales, es lójico que ella prefiera a Loaysa; i un buen día Carrizales se da cuenta de que Leonora conoce a otro hombre joven, apuesto, que sabe tocar la guitarra, que canta mui bien; i que ella gusta de este hombre. I entonces ¿qué hace? No lo que los héroes de los dramas; no mata a nadie, ni clama justicia; porque Cervantes no se propone halagar al vulgo necio porque no le importaba la mentalidad de los términos medios siempre menguados, por que le guiaban ideas más nobles i elevadas, aunque las jentes de su tiempo le llamaran injenio lego. Hace lo mismo que Don Quijote: cuando vé que la pasión que ha querido provocar malamente en otro ser, cuando ve que su intención i sus actos han estado mal preparados, mal dirigidos i mal concebidos, se entristece i se echa la culpa a sí mismo. Esto es lo que hace Cervantes siempre en estos casos máximos que afectan al sentido más profundo de la personalidad, es decir, matar al que se equivoca. Así, pues, Carrizales muere de pena, se ve invadido por la melancolía i dice: «Me he equivocado, perdono a todos, he labrado mi desdicha y me muero». ¿I qué hace Don Quijote cuando recobra la razón, cuando vuelve a la lucidez? Lo mismo que Carrizales, después de pasado ese ofuscamiento que le hace tomar el amor i la virtud de una mujer como algo susceptible de tener realidad por el sólo hecho de estar encerrado entre cuatro paredes. También Don Quijote dice: «Me muero de pena, me he equivocado».

Pero hai más; i es que aún dentro del mismo Quijote si estudiamos sus componentes íntimos, vamos a encontrar otros casos análogos. El Quijote, está compuesto. . —podría decirse— de una serie de novelas que van unas dentro de otras, i son todas de la misma forma i obedecen a la misma lei. «El Curioso Impertinente», sin tener relación alguna directa con él, está allí. Dice Cervantes que la puso por dar un poco de variedad al libro. En las mismas condiciones se halla «El Cautivo». Pues bien esas novelas tienen la misma estructura psicológica, i siguen las mismas leyes ideológicas i morales del Quijote.

La estructura de la obra cervantina es como la de esos cuerpos que cristalizan siempre en una misma forma jeométrica. Tomad, por ejemplo, la galena, que cristaliza en cubos; podréis reducirla a polvo impalpable i siempre encontraréis la misma armonía e idénticos cristales. Haced otro tanto con la obra de Cervantes, i siempre os encontraréis con la misma estructura.

«El Curioso Impertinente» tiene ya en su título mismo un sentido profundísimo, i es inesplicable cómo no se ha caído en ello. Curioso es todo aquél que no se resigna a permanecer encerrado dentro de sí, aquel cuya atención es solicitada por otros seres cuyas realidades le interesan; curioso es el hombre del Renacimiento. Curioso es Cervantes como investigador porque, en el plano moral i estético ocupa la misma línea máxima de los científicos más excelsos del Renacimiento que, con su curiosidad crearon la ciencia moderna. Cervantes no vale menos que Galileo con su gran concepción del universo.

Este «curioso» aparece adjetivado como «impertinente». ¿I no es un curioso impertinente el polaco?

¿i Persiles? ¿i Carrizales en «El celoso extremeño»? ¿I no lo son don Quijote, Rocinante, Crisóstomo i el pastor que se muere porque Marcela no corresponde su amor?

Ahora el curioso va a ser Anselmo. Se trata de dos amigos: Anselmo i Lotario. Anselmo está casado con una mujer bellísima que ha hecho feliz el hogar, i como cree que esto no es bastante, quiere cerciorarse de que su mujer es virtuosa i de que lo ama. Se dirige entonces a su amigo Lotario i le pide que corteje de amores a su mujer. Si ella lo acepta, sabrá que no es virtuosa; pero si resiste, creará en la firmeza de su virtud. Mientras no se solicita a una mujer, se dice, no se sabe si va a resistir o nó. I entonces advierte a su amigo: «... te hago saber amigo Lotario, que el deseo que me fatiga, es pensar si Camila mi esposa es tan buena y tan perfecta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera, que la prueba manifieste los quilates de su bondad como el fuego muestra los del oro...»

Tengamos esto presente para toda la explicación: Cervantes establece una paridad entre un objeto moral i un objeto real, típico, sutil, complejo, sometido como diríamos hoi, a todo un complejo de acciones relativas, digámoslo en otros términos, con un objeto físico.

I sigue así Anselmo:

«... porque yo tengo para mí, oh amigo, que no es una muger más buena que cuanto es o no es solicitada, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes. Porque ¿qué hay que agradecer, que una muger sea buena, si nadie

le dice que sea mala? ¿Qué mucho que esté recogida y temerosa la que no le dan ocasión para que se suelte...?»

Lotario le dice: «Pero tú estas loco, Anselmo. ¿Cómo voy yo a requerir de amores a tu muger? Se va a reír de mí, se va a enfadar». Pero al ver que su amigo está loco,—porque toda la obra cervantina está llena de locos—acepta i requiere una primera vez de amores a Camila. Esta le rechaza indignada, naturalmente. Entonces va i le dice a Anselmo: «Puedes estar tranquilo». Pero no basta. Anselmo le responde: «No habrás insistido bastante. Será preciso más, que vayas más lejos». Entonces ya Lotario, lanzado en ese vértice de demencia, en que jiran i se contaminan siempre los personajes de Cervantes, requiere de amores por segunda vez a Camila, i lucha, i se enreda en el amor, i, tras una serie de peripecias desarrolladas mui hábilmente, Anselmo se entera de lo que acontece i llega así ese momento trájico con que ésta, como todas sus obras, termina.

He aquí lo que escribe Anselmo antes de morir: «Un necio impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y pues yo fuí el fabricante de mi deshonra, no hay para qué...»

I añade Cervantes por su cuenta: «Hasta aquí escribió Anselmo, por donde se echó de ver, que en aquel punto, sin poder acabar la razón, se le acabó la vida.»

Por consiguiente, Don Quijote, Carrizales, Anselmo, mueren por haber faltado a esa suprema lei que obliga a tomar en cuenta la realidad.

¿De dónde viene Cervantes este concepto de la na-

turalenza? Del Renacimiento. Menéndez Pelayo, con esa visión admirable que tiene de las reconditeces de nuestra historia, ha dicho que Cervantes manifiesta en sus escritos esa señorial distinción de los personajes del Renacimiento, sujerida por la influencia que los erasmistas tuvieron en los escritores del país pero dice esto incidentalmente i sin demostrar de qué manera se ejerció esta influencia.

Pues bien, ese sentido de la naturaleza es algo que arraiga solidariamente en la estructura del Renacimiento, el cual, como hemos visto al hablar de Nebrija i de «La Celestina», había educado a los hombres para que creyeran en la realidad, i tuvieran fe en el mundo que los circundaba. Cada cosa era una formidable interrogación para el hombre de los siglos XV i XVI que pretendía esplicarse el mundo de los problemas i arrancar el secreto de su estructura íntima a todos los seres. Esa manera de sentir del Renacimiento no es más que la continuación de la filosofía helénica, de ese concepto de la naturaleza que profesó el neoplatonismo, tal como lo resucitó Marsilio Ficino en la Academia Florentina. La filosofía estoica, en relación con el pensamiento de Platón había derivado hacia el aspecto moral de este problema de la realidad i de la naturaleza i había concretado sus aspiraciones esenciales en el aforismo latino: «*segi naturam*» seguro observar i analizar la naturaleza i estudiar el por qué de las cosas, para no dejarse sorprender por el error. Todo esto no importa sino traer la filosofía de Erasmo de Rotterdam al siglo XVI. Erasmo, por ejemplo, al pensar sobre la dignidad humana, sobre la naturaleza social del hombre i sobre todo lo que, en jeneral, se relaciona con el concepto moral humano, había dicho que no debíamos

dejarnos guiar por el vulgo, por el qué dirán, i había citado las palabras de Séneca para probar que el testimonio de las turbas es pésimo i que no debe llevarnos lo que dice la plebe, la masa, porque cada cual debe averiguar su propio asunto i hacer un examen científico de lo que son las cosas en cada ocasión.

Así surge toda una filosofía española que está en relación por otra parte, con la tradición de Séneca, tan nuestra, i que se vivifica en el Renacimiento, justificándose por la influencia de Erasmo de Rotterdam que tuvo una boga inmensa en Europa durante el siglo XVI i que fué traducido, en gran parte por eclesiásticos, entre los cuales figura el Arzobispo de Sevilla. Llegó a ser tan popular Erasmo en España, que Alfonso de Valdés, su amigo, le escribió: «En todas partes se habla de tí, en todas partes eres algo muy saboreado por el pueblo español.»

Hacia 1525, cuando comenzó ese momento siniestro del aislamiento español—referido espléndidamente en aquella carta de Luis Vives, en la que este dice: «Vivimos tiempos muy difíciles, en los cuales no puede uno hablar ni callar sin peligro»,—comenzó también la persecución de Erasmo. La Inquisición, viendo que Erasmo, aunque no era protestante, pensaba con un espíritu ecléctico i había por esto peligro para el dogma católico, dió en perseguir a quienes seguían sus ideas.

Erasmo procuraba armonizar todas las ciencias del Renacimiento con los principios relijiosos, cuando estalló la reforma. En efecto, desde Londres escribió diciendo: «Ese Lutero lo ha echado todo a perder. Yo tenía ya conquistados a los Reyes de Inglaterra. ¿Por

qué viene él ahora a perturbarnos la vida con guerras de religión?

Erasmo deja un jérmén de filosofía ecléctica, un sentido racional i humano de la vida, que se va luego desarrollando plenamente entre nosotros en el terreno ideolóxico i literario; aunque, por lo demás, como sistema filosófico no ofrecía una gran profundidad.

Lo importante de todo esto es la grandiosa construcción que en las letras humanas realizó Cervantes.

Obligado por el tiempo, tengo que elejir entre varios puntos.

Cervantes, por consiguiente, encuentra en esta filosofía estoico-erasmista-racionalista del Renacimiento un molde en el cual vaciar sus propias inclinaciones. Yo habría querido insistir largamente en esto, porque es esencial para que reformemos nuestra concepción de la literatura cervantina. No es bastante que analicemos el Quijote i busquemos sus fuentes en La Celestina, en el Ariosto; etc.; lo importante es ver la actitud de Cervantes frente a la vida i a la realidad. La realidad no es la misma para todos.

Lo importante es ver la actitud personal del individuo. Cada lector del «Quijote» puede encontrar su punto de vista en la obra; pero lo que importa determinar es el punto de vista desde el cual Cervantes elijió tales o cuales cosas de la realidad. No importan tanto los materiales de la obra de arte cuanto el criterio selectivo del autor. Por eso la teoría de Taine nos resulta falsa: con las mismas condiciones de clima, de situación jeográfica, de ambiente, nacen, viven i mueren millares de individuos; pero entre todos ellos sale un sólo Cervantes.

En él se da además esa fina percepción de los con-

trastes, de lo ridículo, de lo cómico, que lo lleva al plano de la ironía i del humorismo.

Con esta gran percepción nativa no habría hecho gran cosa si no hubiera encontrado una realidad formada, una literatura preparada con la influencia de «El Lazarillo de Tormes».

Rodríguez Marín pretende explicar la obra de Cervantes con un criterio injenuo i positivista; piensa que «El Quijote» se debe al hecho de que Cervantes descubriera en Esquivias la firma antigua de un tal Quijano, caballero de la época que habría inspirado la obra cervantina.

Como lo ha probado Menéndez Pidal en una conferencia intitulada «Técnica Artística del Quijote», la concepción de Cervantes se debió a «El Entremés de los Romances». Sabemos que los romances eran la lectura favorita del siglo XVI; Felipe II los sabía de memoria. Aun hoy día se conservan en la memoria del pueblo de nuestros campos i hasta en América se hablaba, hasta hace poco, de caballeros heroicos.

«El Entremés de los Romances» no tiene gran valor artístico. Se trata de una farsa en que a Bartolo se le altera el seso con la lectura de los romances. Menéndez Pidal señala cómo «El Quijote» tiene aquí la base i la armazón de sus primeros capítulos. Claro está que la belleza de estos capítulos no puede compararse con la de los de «El Entremés de los Romances», que han servido de pretexto a Cervantes para componer aquéllos. ¿Por qué llama la atención «El Entremés de los Romances»? Porque encontramos aquí la misma propensión a percibir armonías i desarmonías. I para una labor de esta índole ¡qué tesoro más espléndido que la ideología de un demente!

En Cervantes abundan los locos. En efecto, todos los seres cervantinos se caracterizan por su impertinentismo i curiosidad frente a la naturaleza.

Cervantes se desliga bien pronto de la influencia de estas menguadas fuentes i lanza su genio hacia adelante, deja correr su fantasía creadora i, naturalmente, ya va por cauces mui diversos.

Pero he aquí cómo fructifica en él lo bebido en esas fuentes, cómo su predilección por los locos se manifiesta, cómo la forma en que concibe toda su obra no es más que una emanación de sus puntos de vista i de esa predilección a presentarnos la naturaleza con su tendencia a ser interpretada conforme a la realidad i en choque con aquellos que la desconocen. El provecho que saca de esto es lo que da a su obra la contestura, la cultura, diré más bien, que significa su visión.

Si hubiéramos conocido a Cervantes íntimamente, de seguro que hoy diríamos: «Ya de muchacho se fijaba en todos los absurdos i aspectos ridículos del proceder de las jentes.» ¿No habéis visto cómo hai personas que tienen predisposición a descubrir el ridículo en cuanto ven en su derredor? Cervantes debió tener en grado mui alto esta facultad, que eleva a su plenitud en el plano ideológico.

Cervantes en toda su obra, como base i substratum de las creaciones máximas de su genio, tuvo esta concepción de lo natural, de lo humano, de la vida, en choque con la incomprensión de todo ello. Literariamente, la consecuencia es maravillosa, i es que cada ser creado por Cervantes está dotado de naturaleza propia. I por eso fué Cervantes inventor, inventor de la novela. Cuando él dice que él fué el primero en novelar, dice por esto una frase de hondo sentido. To-

das las frases de él tiene esta característica. I cuando se define a sí mismo, en el Viaje al Parnaso, ¿qué es lo que dice? Al pasar revista de sus obras, le dice Mercurio: «Pasa, raro inventor, pasa adelante». Sabe, pues, que es inventor i el primero en novelar en lengua castellana; i sin él no existiría la novela moderna, porque sus antecesores se limitaron a referir hechos conocidos o a componer fábulas de algún sentido moral. Cervantes, en tanto, crea sus personajes i los lanza a correr mundo. Se nos presenta así Cervantes como el fundador de un magnífico sistema, comparable al de Leibnitz. Todos vosotros conoceréis «la lei de la continuidad», de Leibnitz, por la cual se afirma que la naturaleza nunca da saltos. Del mismo modo, Cervantes ajusta sus tipos a la naturaleza, los hace vivir i marchar cada cual dentro de la órbita que, previamente, su jenio les había trazado, tal como ocurre con los astros.

En fin, sería preciso detenerse mucho más en este aspecto de Cervantes; pero desgraciadamente no puedo hacerlo por la angustia del tiempo.

Creo por lo demás, que los presentes, a lo menos, los maestros, se hallarán también después de esta mera indicación, en condiciones de encontrar por sí mismos algo nuevo en Cervantes.

