

MENÉNDEZ PELAYO Y LA CULTURA LITERARIA DE CERVANTES

En una ocasión análoga a la que mueve las páginas de este preámbulo, aunque no a propósito de Cervantes sino de Shakespeare, dejó escrita el poeta y crítico T. S. Eliot una observación que merece la pena traer aquí a cuento: “...*más vale que cambiemos de vez en cuando nuestro modo de estar equivocados*”. Los errores son pertinaces, se resisten a dejar paso a las verdades, por modestas que puedan parecer, cuya apariencia suplantán, y una y otra vez retoñan como malas hierbas.

Vamos a tratar de restituir a Menéndez Pelayo algo que afirmó a propósito de Cervantes y cuyo lugar se obstina en ocupar la atribución de algo que no dijo, y que

no sólo no dijo, sino que rebatió con particular contundencia.

Don Marcelino Menéndez Pelayo no se tuvo nunca por “cervantista”; lejos de ello, miraba bastante de reojo a los de su tiempo. Le parecía que se ocupaban de minucias eruditas, cuando no desenfocaban la imagen de la figura que quizá más admiraba y quería de toda la historia cultural de España, si se exceptúa la de Juan Luis Vives, su indeclinable pasión. Tal vez fuera la desconfianza aludida la que hizo que no se ocupase a fondo de Cervantes, pese a lo cual nos dejó sobre él algunas páginas memorables.

Al margen de las innumerables referencias esparcidas por su caudalosa obra, su atención se detuvo sobre Cervantes en la *Historia de las ideas estéticas en España*, y en cinco ocasiones más, de las que aquí se ofrece una de las más significativas: el discurso leído en el Paraninfo de la Universidad Central en la solemne fiesta jubilar el 8 de Mayo de 1905, titulado *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del “Quijote”*. Con lo que, curiosamente, vino a vincularse la fecha centenaria del discurso de Don Marcelino a todos los centenarios subsiguientes de Cervantes.

En una fecha relativamente reciente, 1984, el estudioso cervantista George Haley ha escrito lo siguiente en torno a la cuestión que nos ocupa: “(Américo Castro)

*aclaró con documentación abundante la amplia formación intelectual de Cervantes y desterró de una vez para siempre el mito del “ingenio lego” perpetuado por escritores como Menéndez Pelayo y Unamuno*¹. Ahora bien, si dejamos ahora a un lado a Don Miguel, e incluso la documentación tan abundante aportada por don Américo, hay algo claro y comprobable, y es que George Haley no está en lo cierto.

¿Dijo, o no dijo Menéndez Pelayo de Cervantes que hubiese sido un “ingenio lego”? Pues sí y no. En algún lugar de su *Historia de las ideas estéticas en España* escribió efectivamente Menéndez Pelayo²: “*Pero* (¡atención a este “pero”!) *Cervantes era poeta, y sólo poeta, ingenio lego, como en su tiempo se decía. Sus nociones científicas* (¡atención a este adjetivo!) *no podían ser otras que las de la sociedad en que vivía. Y aun dentro de ésta, no podían ser las más peregrinas, las más adelantadas, las del menor número, sino las del número mayor, las ideas oficiales, digámoslo así, puesto que no había tenido tiempo ni afición para formarse otras*”.

¹ Haley, George, *El Quijote*, colección "El Escritor y la Crítica", Taurus, Madrid, 1984, pág. 9.

² Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Edición Nacional, C.S. Inv. C., Santander 1947, II, pág. 266.

O sea, que es cierto que lo *escribió*. Pero, ¿lo dijo? No lo dijo; no, al menos, en el sentido que Haley le atribuye y que habría sido desterrado para siempre por Américo Castro.

Pero vayamos por partes. Ante todo, lo que Menéndez Pelayo rechazaba eran las “supuestas nociones científicas” que Cervantes habría poseído y dejado de manifiesto en su vasta obra literaria y en particular en *El Quijote*. Y cualquier lector que se tome la molestia de empezar a leer lo que dice Menéndez Pelayo a propósito de Cervantes desde el principio, dos páginas antes, advertirá que lo que se tacha de varias y extravagantes formas de *fetichismo cervantista* es “atribuir al autor de *El Quijote* singulares ideas científicas y estudio positivo de todas las ciencias y artes, liberales y mecánicas, claras y oscuras, con muchas trascendencias y marañas filosóficas que, a ser ciertas, convertirían *El Quijote*, de libro tan terso y tan llano como es, en la más enojosa de las enciclopedias”; con todo lo demás que don Marcelino prosigue diciendo, no sin cierta socarronería de fondo, a propósito de quienes pasan de largo sobre lo que hace de la obra cervantina lo que en esencia es, una *obra de arte* genial. Está, pues, claro cuáles son las ideas científicas en las que Cervantes no pasaba de ser un *ingenio lego*.

Pero, a decir verdad, no van por ahí los tiros de Américo Castro. Quien haya leído con cierto detenimiento

El pensamiento de Cervantes, de don Américo, sabe que el supuesto *mito del ingenio lego* que, según Haley, Castro habría arruinado, no se refiere en absoluto al hecho de que Cervantes, en contra del dictamen de Menéndez Pelayo, hubiese poseído todos los conocimientos científicos de los que, según éste mismo, habría carecido. Porque lo que Américo Castro había sostenido, frente a un presunto juicio descalificador de la *cultura literaria* de Cervantes por parte de Menéndez Pelayo, es que Cervantes sí la había tenido³.

Lo que pasa es que Américo Castro, que apoya su distanciamiento del presunto juicio de don Marcelino en el texto de las *Ideas Estéticas*, no tuvo en cuenta otro texto, que sí conocía, puesto que cita la conferencia o discurso en cuestión, pero que a lo mejor no se había cuidado de releer, al tiempo que se encaraba con el autor de las *Ideas*. De haberlo tenido en cuenta habría reparado en él, sin duda alguna, y comprobado que Menéndez Pelayo, lejos de negarle a Cervantes una notable cultura (no científica), había estampado el siguiente juicio en el discurso al que nos referimos, sobre la *Cultura literaria de Cervantes y la elaboración del Quijote*:

³ Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Nueva edición ampliada, Noguer, Madrid-Barcelona, 1972, *passim*.

Que Cervantes fue hombre de mucha lectura no podrá negarlo quien haya tenido trato familiar con sus obras. Una frase aislada de un erudito algo pedante como Tamayo de Vargas, no basta para afirmar que entre sus contemporáneos fuese corriente apellidar *ingenio lego* al que un humanista tan distinguido como López de Hoyos llamaba con fruición “su caro y amado discípulo”, y escogía entre todos sus compañeros para llevar la voz en nombre del estudio que regentaba. Pudo Cervantes no cursar escuelas universitarias, y todo induce a creer que así fue; de seguro no recibió grado en ellas (...) pudo descuidar en los azares de su vida, tan tormentosa y atormentada, la letra de sus primeros estudios clásicos y equivocarse tal vez cuando citaba de memoria; pero el espíritu de la antigüedad había penetrado en lo más hondo de su alma...⁴

Con todo lo que sigue y que el lector podrá leer a su gusto después de esta sucinta nota preliminar.

Lo que sigue es, claro está, la demostración de la “mucha lectura” con que se había nutrido la cultura de Cervantes, algo que no parece el mejor procedimiento para establecer que carecía de ella. Atribuir, por tanto, a Menéndez Pelayo la afirmación de la supuesta condición de ingenio lego de Cervantes, o sea, de su ignorancia

⁴ Menéndez Pelayo, M., *Estudios y Discursos de Crítica histórica y literaria*, Edición Nacional, C. S. Inv. C., Santander, 1941, págs. 327-328.

genial, de su prodigiosa inconsciencia, sólo se explica por olvido de lo que Menéndez Pelayo dijo de forma bien precisa. Por si no había quedado suficientemente claro, unas páginas más adelante protestaría con toda energía ante aquellos cervantistas que habían tratado a Cervantes poco menos que como un idiota de genio. Y, a este propósito, quisiera llamar la atención sobre un detalle de la frase a la que acabo de aludir que, si no ando equivocado, señalaría el disentimiento de Menéndez Pelayo respecto de Unamuno, rompiendo así la supuesta concomitancia entre ambos en relación con la inconsciencia cervantina. Escribe don Marcelino: “[no es lícito tratar a Cervantes] con el desdén e irreverencia que afectan algunos singulares cervantistas de última hora, para quienes la apoteosis del *Quijote* implica el vilipendio de toda la literatura española y hasta de la propia persona de Cervantes, *a quien declaran incapaz de comprender toda la trascendencia y valor de su obra, tratándole poco menos que como un idiota de genio que acertó por casualidad en un solo momento de su vida*”. Pues bien, estas palabras que acabo de poner en cursivas, pronunciadas el 8 de mayo de 1905, creo que aluden sin nombrarlo, pero con taxativo desacuerdo, a su discípulo Miguel de Unamuno y a la *Vida de Don Quijote y Sancho* que acababa de aparecer en las librerías apenas dos meses antes.

Confiemos, en fin, en que, aunque tarde, el tópico que señalaba a Menéndez Pelayo y a Unamuno como parejos en el empeño de desacreditar la valía de la cultura de Cervantes, se haya desvanecido. Al menos, un estudioso anglosajón, Anthony Close, afina más cuando, tras calificar el discurso de Menéndez Pelayo como “magistral”, y a pesar de caer de nuevo en la incongruencia de admitir que la imagen ofrecida en las *Ideas Estéticas* había sido la de un Cervantes “inconscientemente genial e intelectualmente vulgar”, vuelve por los fueros de la exactitud más adelante y admite que el discurso sobre la cultura literaria de Cervantes “es como cabía esperar del maestro santanderino, una sinopsis magistral, aún no envejecida, de las conexiones intertextuales en que se sustenta la obra cervantina”⁵.

Así es, en efecto; y por ello dejó trazadas tantas pistas para quienes luego han ido siguiendo sus pasos; a veces – todo hay que decirlo – poniendo particular cuidado en borrar sus huellas. Menéndez Pelayo comienza por llamar la atención sobre las lecturas cervantinas de autores griegos, unas seguras, otras altamente probables,

⁵ Close, Anthony, "Cervantes; pensamiento, personalidad y cultura" e "Interpretaciones del Quijote", en *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Edit. Cátedra, Barcelona, 1ª reimpresión, 1998, págs. LXVII y ss., y CXLII y ss.

de la Odisea, de Jenofonte, de Plutarco, y sobre todo de Luciano. En este terreno, por cierto, el caso de Cervantes nos trae a la memoria el de Shakespeare. Los conocimientos clásicos de uno y otro se iniciaron en los bancos escolares: los de Shakespeare, que incluían el aprendizaje del latín, más sus lecturas de Ovidio, de un poco de Virgilio, de algunas comedias de Plauto y de las tragedias de Séneca, en aquellos pupitres de la escuela de Stratford⁶; los del joven Miguel, cuando andaba ya por la veintena, en el “Estudio de la Villa”, dirigido por el humanista madrileño López de Hoyos.

Ninguno de los dos aprendió griego, y no es verosímil que su latín les diese para leer de corrida textos literarios extensos. Pero las traducciones abundaban ya para aquel entonces en Inglaterra tanto como en España. Y junto a las traducciones menudeaban los comentarios, y las citas de los clásicos de la Antigüedad pasaban de unas obras a otras de los humanistas, y de unos idiomas a otros, con lo que las alusiones mitológicas, el pensamiento moral, la historia y la leyenda de griegos y latinos brotaban por todas partes. Menéndez Pelayo se limitó a mencionar algunos. Así, por unos u otros conductos, a Cervantes le llegaron el nombre y los ecos de decenas de autores: Aristóteles, Cicerón, Herodoto, Horacio,

⁶ Halliday, F. E., *Shakespeare*, Destino, Barcelona, 1964.

Lucrecio, Ovidio, Plauto, los dos Plinios, Quintiliano, Séneca, Terencio, Tito Livio, Virgilio; y bastantes más que la aplicación rigurosa de los estudiosos ha detectado. Que tras el nombre y los ecos – si por tales se entienden citas textuales o referencias indirectas – hubiese habido, y en qué casos, un conocimiento directo y de primera mano, eso es algo más difícil de puntualizar.

Tal vez por ello mismo, antes de internarse en las “conexiones intertextuales” cervantinas en relación con la literatura española de la Edad Media y de su siglo, así como con la italiana del Renacimiento, Menéndez Pelayo se adelantó a señalar una pista que en definitiva iba a ser la seguida por el propio Américo Castro, y tras él por Marcel Bataillon y otros: la de la presencia de Erasmo entre las raíces más vigorosas del pensamiento de Cervantes. Saliendo al paso de determinadas interpretaciones, dice Menéndez Pelayo:

Si los que pierden el tiempo en atribuir a Cervantes ideas y preocupaciones de librepensador moderno conociesen mejor la historia intelectual de nuestro gran siglo, encontrarían la verdadera filiación de Cervantes, cuando su crítica parece más audaz, su desenfado más picante y su humor más jovial e independiente, en la literatura polémica del Renacimiento; en la influencia latente, pero siempre viva, de aquel grupo erasmista, libre, mordaz y agudo

que fue tan poderoso en España y que arrastró a los mayores ingenios de la corte del emperador.

Cualquiera diría que don Marcelino estaba poco menos que pidiendo un Cervantes tal como lo iba a ver Américo Castro, quien, después de todo, y por mucho que en su famoso libro se esfuerce por marcar las distancias respecto del maestro, acabaría reconociendo que, por diversos que fuesen los caminos, se llegaba siempre al mismo resultado: que el cristianismo de Cervantes era esencialmente erasmista. Si al Cervantes de Castro, que bordea a veces –según éste– los despeñaderos de la mendacidad y de una cierta hipocresía, le rebajamos un tanto el tono, nos estaríamos aproximando al Cervantes de Marcel Bataillon⁷, y en suma coincidiendo con él: el humanismo que trasparece en la obra cervantina se nos haría inteligible si lo viéramos como un humanismo cristiano transmitido por un maestro erasmizante.

Lo cierto es que Erasmo estaba en todas partes, sobre todo sus resonancias indirectas. Había muchos erasmistas que no sabían siquiera que lo eran, porque no lo conocían de primera mano. ¿Se hallaba entonces Cervantes dentro del espíritu de la Contrarreforma? Sea;

⁷ Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, F. C. E., México, 1950, II, págs. 400 y ss.

admite Bataillon. Con tal – añadido por mi cuenta – de que su cristianismo se interprete como no menos sincero que *heterodoxo*, según gustaba de llamarse a sí mismo J. Luis Aranguren, si por cristiano y católico heterodoxo se entiende el cristiano que piensa *de otro modo*, porque ha adoptado una postura crítica frente a los modos vulgares, ejercitada por lo común en clave humorística e irónica. Así Cervantes, y en este sentido la acumulación de datos demostrativos acopiados por Américo Castro conserva toda su vigencia.

Ha podido suscitarse la impresión de que en esta presurosa nota introductoria al discurso de don Marcelino me he detenido con exceso en el pensamiento o la mentalidad cervantina. Pero es que en esta pieza – como por cierto en el otro discurso sobre Cervantes pronunciado por el maestro en la Real Academia Española el 29 de mayo del año 1904 – subyace la apuesta de su autor por la religiosidad sincera de Cervantes y de su máxima obra. Sin duda alguna, había apostado igualmente por su ortodoxia; y ésta se ha visto amplia e inequívocamente confirmada por todas las pesquisas posteriores. Si Américo Castro había podido extender sobre ella la sombra de algunas dudas, Bataillon la difuminó, y el trabajo textual y lingüístico de Helmut Hatzfeld ⁸, al

⁸ Hatzfeld, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Revista de Filología, C. S. Inv. C., Madrid, 1972.

margen de ciertos puntos discutibles, acabó de disipar cualesquiera reservas. Cervantes fue un cristiano y un católico de su tiempo, el de la Contrarreforma; reflexivo y cauto en la expresión de su distanciamiento de las ideas vulgares, como no podía menos de serlo en el ambiente de la época; pero no más cauto que tantos escritores españoles contemporáneos suyos, moralistas, ascéticos o místicos. Menéndez Pelayo fue certero al considerar que no era temeraria ni quimérica la genealogía de una parte del pensamiento y de las formas literarias de Cervantes: la de los *lucianistas* y *erasmistas* españoles, entre los que expresamente retuvo al autor del *Lazarillo de Tormes* y al del diálogo de *Mercurio y Carón*, en aquel tiempo atribuido todavía, como es sabido, a Juan de Valdés en vez de a su hermano Alfonso.

No cabe aquí detenerse en la vigorosa corriente erasmista en España en cuyas aguas vino a navegar Cervantes, y de la que el joven Menéndez Pelayo se había ocupado ya en sus *Heterodoxos*, con una riqueza de datos y una perspicacia histórica que abrieron el camino de la investigación posterior; junto con un enjuiciamiento “ortodoxo” – con reservas - , que seguirá matizándose y evolucionando hasta sus últimos años, hasta la penetrante comprensión de 1911. En páginas siguientes de su discurso, don Marcelino prefirió fijar su atención en las interconexiones más propiamente literarias. Es cierto que

pasó demasiado de prisa, para nuestro gusto, sobre las deudas de Cervantes con la *Celestina* y el *Lazarillo*, con Antonio de Guevara y Lope de Rueda, al tiempo que se extrañaba del desconocimiento de el *Corbacho* y *El Conde Lucanor*. Y que no se detuvo mucho más en los préstamos del Renacimiento italiano: Boccaccio ante todo, Sannazaro o Ariosto. En cambio, siguen pareciéndonos admirables las observaciones dedicadas a la multiplicidad de motivos que explican la irrupción, auge y ocaso del fenómeno de la literatura caballeresca. En las más de diez páginas sobre los libros de caballerías está sintetizado cuanto se puede decir sobre las causas históricas, sociales, morales y de psicología de la literatura. Y en sólo cinco líneas se cifra el significado del fenómeno: “La perspectiva de un mundo ideal seduce siempre, y es tal la fuerza de su prestigio, que apenas se concibe al género humano sin alguna especie de novelas y cuentos, orales o escritos. A falta de los buenos, se leen los malos, y este fue el caso de los libros de caballerías en el siglo XVI y la razón principal de su éxito”.

El resto del discurso cuenta con las páginas más bellas y perspicaces y – por qué no decirlo – definitivas, o casi, salidas de la pluma de su autor. Por cierto, se repiten algunas de las pronunciadas en su discurso del año anterior, lo que quiere decir que se sentía muy satisfecho de lo expresado tanto como de su expresión. La forma en

que Cervantes reduce a materiales de construcción de su obra genial los libros de caballerías, acabando con Amadís y resucitándolo transfigurado; la prodigiosa transformación de Don Quijote de capítulo en capítulo, de la primera parte del libro a la segunda, ante la mirada portentosa de su creador; la indecisión de las fronteras entre la razón y la locura, entre la fantasía y la realidad; la súbita iluminación de la mente cervantina que le hace *ver* a su héroe y seguir sus pasos; la estatua moral que el caballero logra labrar con sus manos en la materia tosca y rudísima de su escudero; la forma en que cada uno educa al otro y se educa a sí mismo, de modo que “el libro entero es una pedagogía en acción, la más original y sorprendente de las pedagogías, la conquista del ideal por un loco y por un rústico, la locura aleccionando a la prudencia mundana, el sentido común ennoblecido por su contacto con el ascua viva y sagrada de lo ideal...” ¿Qué son todos estos *temas* sino claves de una interpretación que sigue viva y enhiesta?

Al final de estas reflexiones, un tanto meándricas, en torno a la imagen de Cervantes que Menéndez Pelayo quiso defender y transmitir, conviene que quede en pie el propósito que le guiaba: alzar la imaginación poética y la capacidad creadora del autor del *Quijote* sobre cuantas averiguaciones y lucubraciones amenazaban con hacer perder de vista lo esencial. Ello me lleva a volver al

parangón con Shakespeare, víctima a su vez de análogos desaguisados. La sagacidad crítica de un poeta como Eliot llevó a cabo con respecto al dramaturgo inglés una empresa paralela a la de Menéndez Pelayo.

A vueltas con si y hasta dónde habían influido en él Séneca, Montaigne o Maquiavelo, una cosa hay que tener sobre todo en cuenta, nos advierte el poeta inglés: cuando se dice de Shakespeare – como de Dante o de Lucrecio – que son poetas “que piensan”, frente a otros que no destacan precisamente por su pensamiento, lo que realmente se pretende dar a entender no es una diferencia en la calidad del pensamiento, sino una diferencia en la calidad de la emoción. El poeta que “piensa” es simplemente el poeta que es capaz de expresar el equivalente emocional del pensamiento. Pese a quienes habían insistido en la filosofía de Shakespeare, prosigue Eliot, el genio de Stratford no tenía especial interés en pensar. Estaba ocupado en convertir las acciones humanas en Poesía. No quiere decir esto que las piezas del creador de *Hamlet* carezcan de sentido; pero sí que no encierran un significado. Toda gran poesía produce la ilusión de una visión de la vida.

Si no he entendido mal a Eliot, lo que quiere poner de relieve es que la expresión de la emoción y la formulación intelectual son distintas por naturaleza, que al entrar en contacto con aquella nos inclinamos a derivar

hacia ésta, o a extraerla de aquella; pero que con semejante operación estamos ya *en otro terreno*, en otro ámbito al que la primera es irreductible. Por eso añade: “No veo ninguna razón para creer que Dante o Shakespeare hayan pensado por su cuenta. La gente que cree que Shakespeare pensaba, es siempre gente que no se ocupa en escribir poesía, sino en pensar...” Para concluir más adelante: “En realidad, ni Dante ni Shakespeare se ocuparon verdaderamente en pensar: esa no era su tarea; y el valor relativo del pensamiento corriente en sus tiempos, el material impuesto sobre cada uno de ellos para usarlo como vehículo de su sentimiento, no tiene importancia”. Quien se tome la molestia de volver sobre aquellas páginas de la *Historia de las ideas estéticas* de las que se extrajo la idea, luego convertida en tópico, de que Menéndez Pelayo había negado cultura a Cervantes, siendo así que se había limitado a desbaratar el *fetichismo cervantista*, reafirmando frente a él la intuición creadora del genio que *ve* - o que *va siguiendo* - el despliegue prodigioso de su obra poética, encontrará en ellas un paralelismo - a veces incluso curiosamente “literal” - con las posturas críticas de Eliot.

Por ejemplo, cuando ambos, el poeta y crítico inglés y el historiador y crítico español, convienen en echar en cara a los estudiosos de la creación literaria su incapacidad para reparar o incluso detenerse ante ella misma,

prefiriendo las investigaciones eruditas y hasta las intrincaciones hermenéuticas. Don Marcelino no se andaba con circunloquios:

Como andan por el mundo tantos hombres, muy doctos en sus respectivas artes y ciencias, pero completamente negados para la contemplación desinteresada de lo bello, y como estos hombres se ven forzados por la admiración general a leer, siquiera una vez en la vida, las obras poéticas e inmortales, y como al leerlas no sienten el placer estético, que es goce vedado a su naturaleza, quieren, si no son soberbios y tratan de cumplir con su conciencia, quieren (digo) con razones sutiles, justificar la admiración del género humano, huyendo de la razón única, pero que ellos no comprenderán nunca, es a saber, la perfección de la obra artística.

Eliot, por su parte, habrá de decir cosas muy parecidas:

Cuando entramos en el mundo de Homero o Sófocles o Virgilio o Dante o Shakespeare, nos inclinamos a creer que estamos percibiendo algo que puede ser expresado intelectualmente, pues toda emoción precisa tiende hacia la formulación intelectual (...); (pero) no veo ninguna razón para creer que Dante o Shakespeare hayan pensado por su cuenta. La gente que cree que Shakespeare pensaba, es siempre gente que no se ocupa en escribir poesía, sino en pensar, y a todos nos gusta creer que los grandes hombres eran

como nosotros (...) De donde todo poeta parte es de sus propias emociones. Y cuando descendemos a ellas, no hay mucho que elegir entre Shakespeare y Dante (...) Shakespeare también estaba ocupado en la lucha – que constituye ella sola la vida para un poeta – por trasmutar sus agonías personales y privadas en algo rico y extraño, algo universal e impersonal. La furia de Dante contra Florencia o Pistoia, o lo que sea, la profunda oleada de cinismo y desilusión generales de Shakespeare, son no más que gigantescas tentativas de metamorfosear fracasos y desengaños privados. El gran poeta, al escribir de sí mismo, escribe su época...⁹

Al hilo de las reflexiones de ambos críticos, añadiría por mi parte de buena gana una última reflexión que no quiero reservarme, porque pienso que podría aportar alguna claridad a un problema irresuelto: el de su propósito, expresado en varias ocasiones por el propio Cervantes, motivo luego de una pregunta que se han venido haciendo todos los estudiosos; el mismo Menéndez Pelayo entre ellos: ¿cómo se le ocurrió a Cervantes la idea de parodiar los libros de caballerías que ya se batían en retirada, y hacer de ella el punto de partida de su magna novela? Mi respuesta es que no hubo tal idea previa.

⁹ Eliot, T. S., *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, Emecé, Buenos Aires, s/a, págs.160 y ss, "Shakespeare y el estoicismo de Séneca" (escrito en 1927).

Sucedió justamente al revés. Cervantes *vio* – intuitivamente, emocionalmente –, y sufrió en su propia carne, el desajuste lamentable entre sus propios sueños y la razón de ser de su voluntad heroica, de un lado, y la realidad de la España de Felipe II, que era la suya, de otro, *en forma de novela de caballerías*; pero de una novela de insólito perfil, como parodia y burla de todas ellas. Luego, *siguió* a sus criaturas, de pergeño tal lastimoso, bajo los cielos de su patria, con la melancolía de cuanto había amado en los años de su juventud ¹⁰.

FRANCISCO PÉREZ GUTIÉRREZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

¹⁰ Advertencia. El lector habrá podido notar que el texto de esta introducción reduce y adapta el publicado por el propio autor en la *Antología comentada de Menéndez Pelayo*, Editorial Estudio, Santander, 2002, al frente de los dos discursos cervantinos de Menéndez Pelayo

CULTURA LITERARIA DE MIGUEL DE CERVANTES Y ELABORACIÓN DEL «QUIJOTE»¹¹

Nunca hubiera aceptado la invitación, para mí tan honrosa, que el claustro de esta Universidad me ha hecho para llevar su voz en la solemne conmemoración que a Miguel de Cervantes dedica su patria en el aniversario de la obra más excelsa del ingenio nacional, si sólo hubiese atendido a la grandeza del asunto, a lo muy trillado que está, a la pequeñez de mis fuerzas, ya gastadas en análogos empeños, y al mérito positivo de tantos doctos maestros como honran estas aulas, y a quienes incumbe por razón de oficio lo que en mí dejó de serlo hace años. Pero al fin venció mis escrúpulos y estimuló mi voluntad para el consentimiento una sola razón, aunque poderosa: la de dar público testimonio del lazo moral que continúa ligándome a la Universidad, en cuyo recinto pasé la mejor parte de mi vida, ya como alumno, ya como profesor, o más bien como estudiante perpetuo de lo mismo que pretendía enseñar. Tal continúo siendo, aunque me ejercite en funciones diversas de la enseñanza oral; a vuestro gremio y comunidad pertenezco, siquiera habite bajo distinto techo; labor análoga a la vuestra es la que realizo, aunque más humilde sin duda, porque no soy educador de espíritus nuevos, sino conservador del tesoro de la tradición con que han de nutrirse: bibliotecario, en suma, es decir, auxiliar que limpia y acicala las herramientas con que ha de trabajar el pedagogo. Estos muros no pueden recibirme con esquivéz y extrañeza: guardan para mí hartas memorias, que se enlazan con el atropellado regocijo de la

¹¹ *Estudios y Discursos de Crítica histórica y literaria*, volumen I; VI de la Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1941. Impreso en Santander Aldus S. A., 1941. Págs.322-356

juventud, con los graves cuidados de la edad viril; memorias que, ya a la hora presente, no puedo renovar sin cierta especie de melancólica dulzura, anuncio cierto de que la puesta de sol se aproxima. Acaso no volverá a sonar mi voz en este recinto; acaso será ésta la última vez en que vestiré la toga, insignia de mi profesión antigua, y pláceme que esta especie de despedida al cuerpo universitario se cumpla en ocasión tan solemne; porque ni la institución que representáis ha podido honrarme más, ni yo pude imaginar término más digno de mi carrera académica que el ser heraldo de la gloria de Cervantes ante la juventud española congregada en el paraninfo de la Universidad Central, heredera de los timbres de la Complutense.

Tradicional es en esta casa el culto a Cervantes. En la numerosa serie de los apologistas y comentadores del libro inmortal figuran con honra varios doctores de este claustro, y otros no menos insignes de esta y otras universidades dejaron en sus lecciones orales la semilla de ideas críticas que, germinando en muchos cerebros y difundiéndose con lenta pero segura eficacia, han entrado en la general cultura, ensanchando y modificando en no pequeña parte el antiguo y algo raquítrico concepto que los humanistas tenían de la peculiar excelencia y sentido del *Quijote*. El estudio de los cánones estéticos, sobreponiéndose a la preceptiva mecánica y conduciendo los espíritus a la esfera de lo ideal; la ley superior, que resuelve las particulares antinomias de clásicos y románticos, de idealistas y realistas; la crítica histórica aplicada a la evolución de los géneros literarios; la metódica investigación de las literaturas comparadas, y, por resultado de ella, un espíritu de amplia comprensión y tolerancia que no desdeña ninguna forma por ruda y anticuada, ni tampoco por insólita y audaz, son verdaderas y legítimas conquistas del espíritu moderno, cuya difusión en España se debe principalmente a la Facultad de Letras, aunque muchos lo ignoren y otros afecten ignorarlo. De

esa Facultad soy hijo, y de esas enseñanzas ha de ser muy débil eco el discurso presente, en que, procurando huir los opuestos escollos de la vulgaridad y de la paradoja, casi inevitables en tal argumento, trataré de fijar el puesto de Cervantes en la historia de la novela y caracterizar brevemente su obra bajo el puro concepto literario en que fue engendrada; sin buscar fuera del arte mismo la razón de su éxito ni distraerme a otro género de interpretaciones, que pueden ser muy curiosas y sutiles, pero que nada importan para la apreciación estética del libro, que es, ante todo, como su autor quiso que fuese, una bella representación de casos ficticios, no una fría e insulsa alegoría.

No sería Cervantes personaje indiferente en la historia de la literatura española aunque sólo conociésemos de él las composiciones líricas y dramáticas. Pero si no hubiese escrito más que los entremeses, estaría a la altura de Lope de Rueda. Si no hubiese compuesto más que la *Numancia* y las comedias, su importancia en los anales de nuestra escena no sería mayor que la de Juan de la Cueva o Cristóbal de Virués. Los buenos trozos del *Viaje del Parnaso*, la elegancia de algunas canciones de *La Galatea*, la valiente y patriótica inspiración de la *Epístola a Mateo Vázquez*, el primor incontestable de algún soneto, no bastarían para que su nombre sonase mucho más alto que el de Francisco de Figueroa, Pedro de Padilla y otros poetas líricos enteramente olvidados ya, aunque en su tiempo tuviesen justa fama. En la historia del teatro anterior a Lope de Vega nunca podrá omitirse su nombre: es un precursor, y no de los vulgares. Sobre sus comedias pesa una condenación tradicional, y en parte injusta, contra la cual ya comienza a levantarse, entre los extraños más bien que entre los propios, una crítica más docta y mejor informada. Pero conviene que esta reacción no traspase el justo límite, porque se trata, al fin, de obras de mérito muy relativo, que principalmente valen puestas en cotejo con lo que las procedió, pero que consideradas en sí mismas carecen de

unidad orgánica, sin la cual no hay poema que viva; y adolecen de todos los defectos de la inexperiencia técnica, agravados por la improvisación azarosa. Obras, en suma, que sólo interesan a la arqueología literaria, que los mismos cervantistas apenas leen y que parecen peores de lo que son, porque el gran nombre de su autor las abrumba desde la portada. De Cervantes en el teatro se esperarían obras dignas de Shakespeare; no obras medianas en que la crítica más benévola tiene que hacer salvedades continuas.

En cambio, el genio de la novela había derramado sobre Cervantes todos sus dones, se había encarnado en él, y nunca se ha mostrado más grande a los ojos de los mortales; de tal suerte que, en opinión de muchos, constituye el *Quijote* una nueva categoría estética, original y distinta de cuantas fábulas ha creado el ingenio humano; una nueva casta de poesía narrativa no vista antes ni después, tan humana, trascendental y eterna como las grandes epopeyas, y al mismo tiempo doméstica, familiar, accesible a todos, como último y refinado jugo de la sabiduría popular y de la experiencia de la vida.

Pero en Cervantes novelista hay que distinguir el escritor de profesión que continúa, perfeccionándolas por lo común, las formas de arte conocidas en su tiempo, y el genio prodigiosamente iluminado que se levanta sobre todas ellas y crea un nuevo tipo de insólita y extraordinaria belleza, un nuevo mundo poético, nueva tierra y nuevos cielos. Este Cervantes no es el de *La Galatea* ni el de *Persiles*, es el Cervantes del *Quijote*, dentro del cual se explican y razonan las *Novelas ejemplares*, que, cuando son buenas, parecen fragmentos desprendidos de la obra inmortal, y dentro de ella hubieran podido encontrar asilo, como le encontraron dos de ellas, no por cierto las más felices. Con *Rinconete*, *El coloquio de los perros*, *La gitanilla*, *El celoso extremeño* y alguna más, sin olvidar los apogemas y moralidades de *El licenciado Vidriera*, se integra

la representación de la vida española contenida en el *Quijote*, siendo, por tanto, inseparables de la obra magna, a la cual deben servir de ilustración y complemento. Mucho valdrían por sí mismas tan primorosas narraciones; pero con ellas solas no descifraríamos el enigma del genio de Cervantes. Deben leerse donde su autor quiso que se leyesen, indicándolo hasta por el orden material de la publicación entre la primera y la segunda parte del *Quijote*. De este modo el genio fragmentario que en las *Novelas* resplandece sirve de complemento al esbozo, también fragmentario, aunque valentísimo, de la primera parte del *Quijote*, y prepara para la obra serena, perfecta y equilibrada de la parte segunda, en que la intuición poética de Cervantes alcanzó la plena conciencia de su obra, trocándose de genialmente inspirada en divinamente reflexiva.

El *Quijote*, que, de cualquier modo que se le considere, es un mundo poético completo, encierra episódicamente, y subordinados al grupo inmortal que le sirve de centro, todos los tipos de la anterior producción novelesca, de suerte que con él solo podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él, porque Cervantes se la asimiló e incorporó toda en su obra. Así revive la novela pastoril en el episodio de Marcela y Grisóstomo, y con carácter más realista en el de Basilio y Quiteria. Así la novela sentimental, cuyo tipo castellano fue la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, explica mucho de lo bueno y de lo malo que en la retórica de las cuitas y afectos amorosos contienen las historias de Cardenio, Luscinda y Dorotea, en la última de las cuales es visible la huella del cuento de don Félix y Felismena, que Montemayor, imitando a Bandello, introdujo en su *Diana*. Así la novela psicológica se ensaya en *El curioso impertinente*; la de aventuras contemporáneas tiene en *El cautivo* y en el generoso bandolero Roque Guinart insuperables héroes de carne y hueso, bien diversos de los fantasmas caballerescos. Así nos zumban

continuamente en el oído, a través de aquellas páginas inmortales, fragmentos de los romances viejos, versos de Garcilaso, reminiscencias de Boccaccio y del Ariosto. Así los libros de caballerías penetran por todos lados la fábula, la sirven de punto de partida y de comentario perpetuo, se proyectan como espléndida visión ideal enfrente de la acción real, y, muertos en sí mismos, continúan viviendo enaltecidos y transfigurados por el *Quijote*. Así la sabiduría popular, desgranada en sentencias y proloquios, en cuentos y refranes, derrama en el *Quijote* pródigamente sus tesoros y hace del libro inmortal uno de los mayores monumentos folklóricos, algo así como el resumen de aquella filosofía vulgar que enaltecieron Erasmo y Juan de Mal-Lara.

Que Cervantes fue hombre de mucha lectura no podrá negarlo quien haya tenido trato familiar con sus obras. Una frase aislada de un erudito algo pedante como Tamayo de Vargas no basta para afirmar que entre sus contemporáneos fuese corriente apellidar *ingenio lego* al que un humanista tan distinguido como López de Hoyos llamaba con fruición «su caro y amado discípulo» y escogía entre todos sus compañeros para llevar la voz en nombre del estudio que regentaba. Pudo Cervantes no cursar escuelas universitarias, y todo induce a creer que así fué; de seguro no recibió grados en ellas; carecía sin duda de la vastísima y universal erudición de don Francisco de Quevedo; pudo descuidar en los azares de su vida, tan tormentosa y atormentada, la letra de sus primeros estudios clásicos y equivocarse tal vez cuando citaba de memoria; pero el espíritu de la antigüedad había penetrado en lo más hondo de su alma, y se manifiesta en él, no por la inoportuna profusión de citas y reminiscencias clásicas, de que con tanto donaire se burló en su prólogo, sino por otro género de influencia más honda y eficaz: por lo claro y armónico de la composición; por el buen gusto que rara vez falla, aun en los pasos más difíciles y

escabrosos; por cierta pureza estética que sobrenada en la descripción de lo más abyecto y trivial; por cierta grave, consoladora y optimista filosofía que suele encontrarse con sorpresa en sus narraciones de apariencia más liviana; por un buen humor reflexivo y sereno, que parece la suprema ironía de quien había andado mucho mundo y sufrido muchos descalabros en la vida, sin que los duros trances de la guerra, ni los hierros del cautiverio, ni los empeños, todavía más duros para el alma generosa, de la lucha cotidiana y estéril con la adversa y apocada fortuna llegasen a empañar la olímpica serenidad de su alma, no sabemos si regocijada o resignada. Esta humana y aristocrática manera de espíritu que tuvieron todos los grandes hombres del Renacimiento, pero que en algunos anduvo mezclada con graves aberraciones morales, encontró su más perfecta y depurada expresión en Miguel de Cervantes, y por esto principalmente fue humanista más que si hubiese sabido de coro toda la antigüedad griega y latina.

Ni aun en la primera le tengo por enteramente indocto, aunque la conociese de segunda mano y por reflejo. Los autores que principalmente podían interesarle, o los que más congeniaban con su índole, estaban ya traducidos, no solamente al latín, sino al castellano. Le era familiar la *Odisea* en la versión de Gonzalo Pérez (de la cual se han notado reminiscencias en el *Viaje del Parnaso*); y aquella gran novela de aventuras marítimas no fue ajena por ventura a la concepción del *Persiles*, aunque sus modelos inmediatos fuesen los novelistas bizantinos Heliodoro y Aquiles Tacio. Las ideas platónicas acerca del amor y la hermosura habían llegado a Cervantes por medio de los *Diálogos* de León Hebreo, a quien cita en el prólogo del *Quijote*, y sigue paso a paso en el libro IV de *La Galatea* (controversia de Lenio y Tirsi). Pudo leer a los moralistas, especialmente a Xenofonte y a Plutarco, en las traducciones muy divulgadas de Diego Gracián. Pero entre

todos los clásicos griegos había uno de índole literaria tan semejante a la suya, que es imposible dejar de reconocer su huella en el coloquio de los dos sabios y prudentes canes y en las sentencias del licenciado Vidriera, moralista popular como el cínico Demonacte. Las obras de Luciano, tan numerosas, tan variadas, tan ricas de ingenio y de gracia, donde hay muestras de todos los géneros de cuentos y narraciones conocidas en la antigüedad: las de viajes imaginarios, las licenciosas o milesias, las alegorías filosóficas, las sátiras menipeas; aquella serie de diálogos y tratados que forman una inmensa galería satírica, una especie de comedia humana y aun divina que nada deja libre de sus dardos ni en la tierra ni en el cielo, no fué, no pudo ser de ninguna manera tierra incógnita para Cervantes, cuando tantos españoles del siglo de Carlos V la habían explorado, enriqueciendo nuestra lengua con los despojos del sofista de Samosata. No sólo de Luciano mismo, sino de sus imitadores castellanos Juan de Valdés en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, y Cristóbal de Villalón en *El Crotalón*, es en cierta manera discípulo y heredero el que hizo hablar a Cipión y Berganza con el mismo seso, con la misma gracia ática, con la misma dulce y benévola filosofía con que hablaron el zapatero Simylo y su gallo. Si los que pierden el tiempo en atribuir a Cervantes ideas y preocupaciones de librepensador moderno conociesen mejor la historia intelectual de nuestro gran siglo encontrarían la verdadera filiación de Cervantes cuando su crítica parece más audaz, su desenfado más picante y su humor más jovial e independiente en la literatura polémica del Renacimiento; en la influencia latente, pero siempre viva, de aquel grupo *erasmista*, libre, mordaz y agudo, que fue tan poderoso en España y que arrastró a los mayores ingenios de la corte del Emperador. Cervantes nació cuando el tumulto de la batalla había pasado, cuando la paz se había restablecido en las conciencias; su genio, admirablemente equilibrado, le permitió vivir en armonía

consigo mismo y con su tiempo; fue sinceramente fiel a la creencia tradicional, y, por lo mismo, pudo contemplar la vida humana con más sano y piadoso corazón y con mente más serena y desinteresada que los satíricos anteriores, en quienes la vena petulante y amarga ahogó a veces el sentimiento de la justicia. Tanto difiere de ellos como de un casi contemporáneo suyo, a quien cupo no pequeña parte de la herencia de Luciano. Por la fuerza demoledora de su sátira; por el hábil y continuo empleo de la ironía, del sarcasmo y de la parodia; por el artificio sutil de la dicción; por la riqueza de los contrastes; por el tránsito frecuente de lo risueño a lo sentencioso, de la más limpia idealidad a lo más trivial y grosero; por el temple particular de su fantasía cínicamente pesimista, Luciano revive en los admirables *Sueños*, de Quevedo, con un sabor todavía más acre, con una amargura y una pujanza irresistibles. Era Quevedo helenista, y de los buenos de su tiempo; Cervantes no lo era, pero por su alta y comprensiva indulgencia, por su benévolo y humano sentido de la vida, él fue quien acertó con la flor del aticismo, sin punzarse con sus espinas.

No parecerá temeraria ni quimérica la genealogía que asignamos a una parte del pensamiento y de las formas literarias de Cervantes si se repara que los *lucianistas* y *erasmistas* españoles del siglo XVI fueron, después del autor de *La Celestina*, los primeros que aplicaron el instrumento de la observación a las costumbres populares; que probablemente en su escuela se había formado el incógnito autor de *El Lazarillo de Tormes*; y que, no sólo Luciano, sino Xenofonte también, habían dejado su rastro luminoso en las páginas de Juan de Valdés, a quien Cervantes no podía citar porque pesaba sobre su nombre el estigma de herejía que le valieron sus posteriores escritos teológicos, pero en cuyos diálogos de la primera manera estaba tan empapado, como lo prueba la curiosa semejanza que tienen los primeros consejos de Don Quijote a

Sancho cuando iba a partirse para el gobierno de su ínsula, con aquella discreta y maravillosa imitación al tesoro de los cuentos y apólogos orientales namiento que Ciro, poco antes de morir, dirige a sus hijos en el libro VIII de la *Ciropedia*. Si el amor patrio no me ciega, creo que este bello trozo de moral socrática todavía ganó algo de caridad humana y de penetrante unción al cristianizarse bajo la pluma de Juan de Valdés. El rey del *Diálogo de Mercurio*, que no es un ideal abstracto de perfección bélica y política como el de la *Ciropedia*, sino un príncipe convertido por el escarmiento y tocado por la gracia divina, refiere largamente su manera de gobernar, y termina haciendo su testamento, en que son de oro todas las sentencias. No me atrevo a decir que Cervantes le haya superado al reproducir, no sólo la idea, sino la forma sentenciosa, mansa y apacible de estos consejos.

Afirmó Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, publicadas en 1613, que él era el primero que había *novelado* en lengua castellana; afirmación rigurosamente exacta, si se entiende, como debe entenderse, de la novela corta, única a la cual entonces se daba este nombre; pues, en efecto, las pocas colecciones de este género publicadas en el siglo XVI (*El Patrañuelo*, de Timoneda, por ejemplo) no tienen de español más que la lengua, siendo imitados o traducidos del italiano la mayor parte de los cuentos que contienen. De la novelística de la Edad Media puede creerse que la ignoró por completo; el cuento de las cabras de la pastora Torralba no le tomó, seguramente, de la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso, sino de una colección esópica del siglo XV, en que ya venía incorporado. Y por raro que parezca, no da muestras de conocer *El conde Lucanor*, impreso por Argote de Molina desde 1575, ni el *Exemplario contra engaños y peligros del mundo*, tantas veces reproducido por nuestras prensas. Él, tan versado en la didáctica popular, en aquel género de sabiduría

práctica que se formula en sentencias y aforismos, no parece haber prestado grande atención que en el *Mercurio y Carón* leemos del razo-que, después de haber servido para recrear a los califas de Bagdad, a los monarcas Sasánidas y a los contemplativos solitarios de las orillas del Ganges, pasaron de la predicación budista a la cristiana, y arraigando en Castilla distrajerón las melancolías de Alfonso *el Sabio*, acallaron por breve plazo los remordimientos de don Sancho IV y se convirtieron en tela de oro bajo la hábil e ingeniosa mano de don Juan Manuel, prudente entre los prudentes.

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

ya extraer de una anécdota todo lo que verdaderamente contiene; razonar y motivar las acciones de los personajes; verlos como figuras vivas, no como abstracciones didácticas; notar el detalle pintoresco, la actitud significativa; crear una representación total y armónica, aunque sea dentro de un cuadro estrechísimo; acomodar los diálogos al carácter y el carácter a la intención de la fábula; graduar con ingenioso ritmo las peripecias del cuento. De este modo convierte en propia la materia común, interpretándola con su peculiar psicología, con su ética práctica, con el alto y severo ideal de la vida que en todos sus libros resplandece.

Otro gran maestro de la novela en el siglo XIV, posterior en menos de catorce años al nuestro, y divergentísimo de él en todo, fue el que ejerció una influencia profunda e incontestable sobre Cervantes, no ciertamente por el fondo moral de sus narraciones, sino por el temple peculiar de su estilo y por la variedad casi infinita de sus recursos artísticos. El cuento por el cuento mismo; el cuento como trasunto de los varios y múltiples episodios de la comedia humana y como expansión regocijada y luminosa de la alegría del vivir; el cuento sensual, irreverente, de bajo contenido a veces, de lozana forma siempre, ya trágico, ya profundamente cómico, poblado de extraordinaria diversidad de criaturas humanas con fisonomía y afectos propios, desde las más viles y abyectas hasta las más abnegadas y generosas; el cuento rico en peripecias dramáticas y en detalles de costumbres, observados con serena objetividad y trasladados a una prosa elegante, periódica, cadenciosa, en que el remedo de la facundia latina y del número ciceroniano, por lo mismo que se aplican a tan extraña materia, no dañan a la frescura y gracia de un arte juvenil, sino que le realzan por el contraste, fue creación de Juan Boccaccio, padre indisputable de la novela moderna en varios de sus géneros y uno de los grandes artífices del primer

Renacimiento. Ningún prosista antiguo ni moderno ha influido tanto en el estilo de Cervantes como Boccaccio. Sus contemporáneos lo sabían perfectamente: con el nombre de *Boccaccio español* le saludó Tirso de Molina, atendiendo, no a la ejemplaridad de sus narraciones, sino a la forma exquisita de ellas. Y alguna hay, como *El casamiento engañoso* y *El celoso extremeño*, que, aun *ejemplarmente* consideradas, no desentonarían entre las libres invenciones del *Decamerón*, si no las salvara la buena intención del autor enérgicamente expresada en su prólogo: «que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público».

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

demás prosas suyas; cadencias demasiado sonoras y acompasadas, hipérbaton violento, exceso de compostura y aliño, espaciosos rodeos en la narración, y una visible tendencia a confundir el ritmo oratorio con el poético. Pero en estos pasajes mismos ¡cuánta propiedad de palabras y viveza de imágenes, cuántas frases afectuosas y enérgicas, qué amena y fecunda variedad de modos de decir pintorescos y galanos!

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

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

Tipo de este género de novelas fue la *Arcadia* del napolitano Sannázzaro, elegante humanista, poeta ingenioso, artífice de estilo, más paciente que inspirado. Su obra, que es

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

Mucho más de personal hay en la obra de la vejez de Cervantes, en el *Persiles*, cuyo valor estético no ha sido rectamente apreciado aún, y que contiene en su segunda mitad

algunas de las mejores páginas que escribió su autor. Pero hasta que pone el pie en terreno conocido y recobra todas sus ventajas los personajes desfilan ante nosotros como legión de sombras, moviéndose entre las nieblas de una geografía desatinada y fantástica, que parece aprendida en libros tales como el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada. La noble corrección del estilo, la invención siempre fértil no bastan para disimular la fácil y trivial inverosimilitud de las aventuras, el vicio radical de la concepción, vaciada en los moldes de la novela bizantina: raptos, naufragios, reconocimientos, intervención continua de bandidos y piratas. Dijo Cervantes, mostrando harta modestia, que su libro «se atrevía a competir con Heliodoro, si ya, por atrevido, no salía con las manos en la cabeza». No creo que fuese principalmente Heliodoro, sino más bien Aquiles Tacio, leído en la imitación española de Alonso Núñez de Reinoso que lleva el título de *Historia de Clareo y Florisea*, el autor griego que Cervantes tuvo más presente para su novela. Pero, de todos modos, corta gloria era para él superar a Heliodoro, a Aquiles Tacio y a todos sus imitadores juntos, y da lástima que se empeñase en tan estéril faena. En la novela grecobizantina lo borroso y superficial de los personajes se suplía con el hacinamiento de aventuras extravagantes, que en el fondo eran siempre las mismas, con impertinentes y prolijas descripciones de objetos naturales y artificiales y con discursos declamatorios atestados de todo el fárrago de la retórica de las escuelas. Cervantes sacó todo el partido que podía sacarse de un género muerto, estampó en su libro un sello de elevación moral que le engrandece, puso algo de sobrenatural y misterioso en el destino de los dos amantes, y al narrar sus últimas peregrinaciones escribió en parte las memorias de su juventud, iluminadas por el melancólico reflejo de su vejez honrada y serena. Puesta de sol es el *Persiles*, pero todavía tiene resplandores de hoguera.

Y no hablemos más de lo que es accesorio en el arte de Cervantes, aunque no sea lícito tratarlo con el desdén e irreverencia que afectan algunos singulares cervantistas de última hora, para quienes la apoteosis del *Quijote* implica el vilipendio de toda la literatura española y hasta de la propia persona de Cervantes, a quien declaran incapaz de comprender toda la trascendencia y valor de su obra, tratándole poco menos que como un idiota de genio que acertó por casualidad en un solo momento de su vida. Todas las obras de Cervantes, aun las más débiles bajo otros respectos, prueban una cultura muy sólida y un admirable buen sentido. Nadie menos improvisador que él, excepto en su teatro. Sus producciones son pocas, separadas entre sí por largos intervalos de tiempo, escritas con mucho espacio y corregidas con aliño. Nada menos que diez años mediaron entre una y otra parte del *Quijote*, y la segunda lleva huellas visibles de la afortunada y sabia lentitud con que fue escrita. De dos novelas ejemplares, *El celoso extremeño* y el *Rinconete*, tenemos todavía un trasunto de los borradores primitivos copiados por el licenciado Porras de la Cámara, y de ellos a la redacción definitiva, ¡cuánta distancia! Si alguna vez llegara a descubrirse el manuscrito autógrafo del *Quijote*, de fijo que nos proporcionaría igual sorpresa. La *genial precipitación* de Cervantes es una vulgaridad crítica, tan falta de sentido como otras muchas. No basta fijarse en distracciones o descuidos, de que nadie está exento, para oponerse al común parecer que da a Cervantes el principado entre los prosistas de nuestra lengua, no por cierto en todos géneros y materias, sino en la amplia materia novelesca, única que cultivó. La prosa histórica, la elocuencia ascética tienen sus modelos propios, y de ellos no se trata aquí. El campo de Cervantes fue la narración de casos fabulosos, la pintura de la vida humana, seria o jocosa, risueña o melancólica, altamente ideal o donosamente grotesca, el mundo de la pasión, el mundo de lo cómico y de la risa.

Cuando razona, cuando diserta, cuando declama, ya sobre la edad de oro, ya sobre las armas y las letras, ya sobre la poesía y el teatro, es un escritor elegante, ameno, gallardísimo, pero ni sus ideas traspasan los límites del saber común de sus contemporáneos, ni la elocución en estos trozos que pudiéramos llamar triunfales (y que son por ende los que más se repiten en las crestomatías) tiene nada de peculiarmente cervantesco. Cosas hay allí que lo mismo pudieran estar dichas por Cervantes que por fray Antonio de Guevara o por el maestro Pérez de Oliva. Es el estilo general de los buenos prosistas del siglo XVI, con más brío, con más arranque, con una elegancia más sostenida. Otros trozos del *Quijote*, retóricos y afectados de propósito, o chistosamente arcaicos, se han celebrado hasta lo sumo, por ignorarse que eran parodias del lenguaje culto y altisonante de los libros de caballerías, y todavía hay quien en serio los imita, creyendo poner una pica en Flandes. A tal extremo ha llegado el desconocimiento de las verdaderas cualidades del estilo de la fábula inmortal, que son las más inasequibles a toda imitación por lo mismo que son las que están en la corriente general de la obra, las que no hieren ni deslumbran en tal o cual pasaje, sino que se revelan de continuo por el inefable bienestar que cada lectura deja en el alma, como plática sabrosa que se renueva siempre con delicia, como fiesta del espíritu cuyas antorchas no se apagan jamás.

Donde Cervantes aparece incomparable y único es en la narración y en el diálogo. Sus precursores, si los tuvo, no son los que comúnmente se le asignan. La novela picaresca es independiente de él, se desarrolló antes que él, camina por otros rumbos: Cervantes no la imita nunca, ni siquiera en *Rinconete y Cortadillo*, que es un cuadro de género tomado directamente del natural, no una idealización de la astucia famélica como *El Lazarillo de Tormes*, ni una profunda psicología de la vida extrasocial como *Guzmán de Alfarache*. Corre por las páginas

de *Rinconete* una intensa alegría, un regocijo luminoso, una especie de indulgencia estética que depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo, y sin mengua de la moral lo convierte en espectáculo divertido y chistoso. Y así como es diverso el modo de contemplar la vida de la hampa, que Cervantes mira con ojos de altísimo poeta y los demás autores con ojos penetrantes de satírico o moralista, así es divergentísimo el estilo, tan bizarro y desenfadado en *Rinconete*, tan secamente preciso, tan aceradamente sobrio en *El Lazarillo*, tan crudo y desgarrado, tan hondamente amargo en el tétrico y pesimista Mateo Alemán, uno de los escritores más originales y vigorosos de nuestra lengua, pero tan diverso de Cervantes en fondo y forma que no parece contemporáneo suyo, ni prójimo siquiera.

No de los novelistas picarescos, a cuya serie no pertenece, pero sí de *La Celestina* y de las comedias y pasos de Lope de Rueda recibió Cervantes la primera iniciación en el arte del diálogo, y un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazónada. Admirador ferviente se muestra tanto del bachiller Fernando de Rojas, cuyo libro califica de divino si encubriera más lo humano, como del batihoja sevillano, «varón insigne en la representación y en el entendimiento», cuyas farsas conservaba fielmente en la memoria desde que las vio representar siendo niño. Y en esta admiración había mucho de agradecimiento, que Cervantes de seguro hubiera hecho extensivo a otro más remoto predecesor suyo, si hubiera llegado a conocerle. Me refiero a *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, que es la mejor pintura de costumbres anterior a la época clásica. Este segundo Arcipreste, que tantas analogías de humor tiene con el de Hita, fue el único moralista satírico, el único prosista popular, el único pintor de la vida doméstica en tiempo de don Juan II. Gracias a él, la lengua desarticulada y familiar, la lengua elíptica, expresiva y donairosa, la lengua de

la conversación, la de la plaza y el mercado, entró por primera vez en el arte con una bizarría, con un desgarró, con una libertad de giros y movimientos que anuncian la proximidad del grande arte realista español. El instrumento estaba forjado: sólo faltaba que el autor de *La Celestina* se apoderase de él, creando a un tiempo el diálogo del teatro y el de la novela. Si de algo peca el estilo del Arcipreste de Talavera es de falta de parsimonia, de exceso de abundancia y lozanía. Pero ¿quién le aventaja en lo opulento y despilfarrado del vocabulario, en la riqueza de adagios y proverbios, de sentencias y *retraheres*, en la fuerza cómica y en la viveza plástica, en el vigoroso instinto con que sorprende y aprisiona todo lo que hiera los ojos, todo lo que zumba en los oídos, el tumulto de la vida callejera y desbordada, la locuacidad hiperbólica y exuberante, los vehementes apóstrofes, los revueltos y enmarañados giros en que se pierden las desatadas lenguas femeninas? El bachiller Fernando de Rojas fue discípulo suyo, no hay duda en ello; puede decirse que la imitación comienza desde las primeras escenas de la inmortal tragicomedia. La descripción que Parmeno hace de la casa, ajuar y laboratorio de Celestina parece un fragmento de *El Corbacho*. Cuando Sempronio quiere persuadir a su amo de la perversidad de las mujeres y de los peligros del amor no hace sino glosar los conceptos y repetir las citas del Arcipreste. *El Corbacho* es el único antecedente digno de tenerse en cuenta para explicarnos de algún modo la perfecta elaboración de la prosa de *La Celestina*. Hay un punto, sobre todo, en que no puede dudarse que Alfonso Martínez precedió a Fernando de Rojas, y es en la feliz aplicación de los refranes y proverbios, que tan exquisito sabor castizo y sentencioso comunican a la prosa de la tragicomedia de *Calixto y Melibea*, como luego a los diálogos del *Quijote*.

Aquel tipo de prosa que se había mostrado con la intemperancia y lozanía de la juventud en las páginas de *El*

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

De intento he reservado para este lugar el hablar de los libros de caballerías, porque ningún género de novela está tan enlazado con el *Quijote*, que es en parte antítesis, en parte

parodia, en parte prolongación y complemento de ellos. Enorme fué, increíble, aunque transitoria, la fortuna de estos libros, y no es el menor enigma de nuestra historia literaria esta rápida y asombrosa popularidad, seguida de un abandono y descrédito tan completos, los cuales no pueden atribuirse exclusivamente al triunfo de Cervantes, puesto que a principios del siglo XVII ya estos libros iban pasando de moda, y apenas se componía ninguno nuevo. Suponen la mayor parte de los que tratan de estas cosas que la literatura caballescá alcanzó tal prestigio entre nosotros porque estaba en armonía con el temple y carácter de la nación y con el estado de la sociedad, por ser España la tierra privilegiada de la caballería. Pero en todo esto hay evidente error, o, si se quiere, una verdad incompleta. La caballería heroica y tradicional de España, tal como en los *cantares de gesta*, en las crónicas, en los romances y aun en los mismos cuentos de don Juan Manuel se manifiesta, nada tiene que ver con el género de imaginación que produjo las ficciones andantescas. La primera tiene un carácter sólido, positivo y hasta prosaico a veces; está adherida a la historia, y aun se confunde con ella; se mueve dentro de la realidad, y no gasta sus fuerzas en quiméricos empeños, sino en el rescate de la tierra natal y en lances de honra o de venganza. La imaginación procede en estos relatos con extrema sobriedad, y aun si se quiere con sequedad y pobreza, bien compensadas con otras excelsas cualidades que hacen de nuestra poesía heroica una escuela de viril sensatez y reposada energía. Sus motivos son puramente épicos; para nada toma en cuenta la pasión del amor, principal impulso del caballero andante. Jamás pierde de vista la tierra, o, por mejor decir, una pequeñísima porción de ella, el suelo natal, único que el poeta conocía. Para nada emplea lo maravilloso profano, y apenas lo sobrenatural cristiano. Compárese todo esto con la desenfrenada invención de los libros de caballerías; con su falta de contenido histórico; con su

perpetua infracción de todas las leyes de la realidad; con su geografía fantástica; con sus batallas imposibles; con sus desvaríos amorios, que oscilan entre el misticismo descarriado y la más baja sensualidad; con su disparatado concepto del mundo y de los fines de la vida; con su población inmensa de gigantes, enanos, encantadores, hadas, serpientes, endriagos y monstruos de todo género, habitantes de ínsulas y palacios encantados; con sus despojos y reliquias de todas las mitologías y supersticiones del Norte y del Oriente, y se verá cuán imposible es que una literatura haya salido de la otra, que la caballería moderna pueda estimarse como prolongación de la antigua. Hay un abismo profundo, insondable, entre las *gestas* y las crónicas, hasta cuando son más fabulosas, y el libro de caballerías más sencillo que pueda encontrarse, el mismo *Cifar* o el mismo *Tirante*.

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

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

Las causas de este hecho son muy complejas: unas, de índole social; otras, puramente literarias. Entre las primeras hay

que contar la transformación de ideas, costumbres, usos, modales y prácticas caballerescas y cortesanas que cierta parte de la sociedad española experimentó durante el siglo XV, y aun pudiéramos decir desde fines del XIV; en Castilla, desde el advenimiento de la casa de Trastámara; en Portugal, desde la batalla de Aljubarrota, o mejor aún, desde las primeras relaciones con la casa de Lancáster. Los proscritos castellanos que habían acompañado en Francia a don Enrique *el Bastardo*; los aventureros franceses e ingleses que hollaron ferozmente nuestro suelo siguiendo las banderas de Du Guesclin y del Príncipe Negro; los caballeros portugueses de la corte del Maestre de Avís, que en torno de su reina inglesa gustaban de imitar las bizarrias de la *Tabla Redonda*, trasladaron a la Península, de un modo artificial y brusco sin duda, pero con todo el irresistible poderío de la moda, el ideal de vida caballeresca, galante y fastuosa de las cortes francesas y anglonormandas. Basta leer las crónicas del siglo XV para comprender que todo se imitó: trajes, muebles y armaduras, empresas, motes, saraos, banquetes, torneos y pasos de armas. Y la imitación no se limitó a lo exterior, sino que trascendió a la vida, inoculando en ella la ridícula esclavitud amorosa y el espíritu fanfarrón y pendenciero; una mezcla de frivolidad y barbarie, de la cual el *paso honroso* de Suero de Quiñones en la puente de Órbigo es el ejemplar más célebre, aunque no fue el único. Claro es que estas costumbres exóticas no trascendían al pueblo; pero el contagio de la locura caballeresca, avivada por el favor y presunción de las damas, se extendía entre los donceles cortesanos hasta el punto de sacarlos de su tierra y hacerles correr las más extraordinarias aventuras por toda Europa.

Los que tales cosas hacían tenían que ser lectores asiduos de libros de caballerías, y agotada ya la fruición de las novelas de la *Tabla Redonda* y de sus primeras imitaciones

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

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

Porque el influjo y propagación de los libros de caballerías no fue un fenómeno español, sino europeo. Eran los últimos destellos del sol de la Edad Media, próximo a ponerse. Pero su duración debía ser breve, como lo es la del crepúsculo. A pesar de apariencias engañosas no representaban más que lo

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

Duraban todavía en el siglo XVI las costumbres y prácticas caballerescas, pero duraban como formas convencionales y vacías de contenido. Los grandes monarcas del Renacimiento, los sagaces y expertos políticos adoctrinados con el breviario de Maquiavelo, no podían tomar por lo serio la mascarada caballeresca. Francisco I y Carlos V, apasionados lectores del *Amadís de Gaula* uno y otro, podían desafiarse a singular batalla, pero tan anacrónico desafío no pasaba de los protocolos y de las intimaciones de los heraldos, ni tenía otro resultado que dar ocupación a la pluma de curiales y apologistas. En España los duelos públicos y en palenque cerrado habían caído en desuso mucho antes de la prohibición

del Concilio tridentino; el famoso de Valladolid, en 1522, entre don Pedro Torrellas y don Jerónimo de Ansa fue verdaderamente *el postrer duelo de España*. Continuaron las justas y torneos, y hasta hubo cofradías especiales para celebrarlos, como la de San Jorge, de Zaragoza; pero aun en este género de caballería recreativa y ceremoniosa se observa notable decadencia en la segunda mitad del siglo, siendo preferidos los juegos indígenas de cañas, toros y jineta, que dominaron en el siglo XVII.

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

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

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

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

palacios y cortes, no me empleé en ejercicio más virtuoso que en leer estas mentiras, en las cuales tomaba tanto sabor, que me comía las manos tras ellas.»

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

Apenas había otra forma de ficción, fuera de los cuentos cortos italianos de Boccaccio y de sus imitadores. Las novelas sentimentales y pastoriles eran muy pocas, y tenían aún menos interés *novelisco* que los libros de caballerías, siquiera los aventajasen mucho en galas poéticas y de lenguaje. Todavía escaseaban más las tentativas de la novela histórica, género que, por otra parte, se confundió con el de caballerías en un principio. De la novela picaresca o de costumbres apenas hubo en toda aquella centuria más que dos ejemplos, aunque excelentes y magistrales. La primitiva *Celestina* (que en rigor no es novela, sino drama) era leída y admirada aun por las gentes más graves, que se lo perdonaban todo en gracia de la perfección de su estilo y de su enérgica representación de la

vida; pero sus continuaciones e imitaciones, más deshonestas que ingeniosas, no podían ser del gusto de todo el mundo, por muy grande que supongamos, y grande era, en efecto, la relajación de las costumbres y la licencia de la prensa. Quedaron, pues, los *Amadises* y *Palmerines* por únicos señores del campo. Y como la misma, y aun mayor, penuria de novelas originales se padecía en toda Europa, ellos fueron los que dominaron enteramente esta provincia de las letras por más de cien años.

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

Por haber hablado, pues, de armas y de amores, materia siempre grata a mancebos enamorados y a gentiles damas, cautivaron a su público estos libros, sin que fuesen obstáculo su horrible pesadez, sus repeticiones continuas, la tosquedad de su estructura, la grosera inverosimilitud de los lances y todos los enormes defectos que hacen hoy intolerable su lectura. Pero es

claro que esta ilusión no podía mantenerse mucho tiempo; la vaciedad de fondo y forma que había en toda esta literatura no podía ocultarse a los ojos de ningún lector sensato, en cuanto pasase el placer de la sorpresa. La generación del tiempo de Felipe II, más grave y severa que los contemporáneos del emperador, comenzaba a hastiarse de tanta patraña insustancial y mostraba otras predilecciones literarias, que acaso pecaban de austeridad excesiva. La historia, la literatura ascética, la poesía lírica, dedicada muchas veces a asuntos elevados y religiosos, absorbían a nuestros mayores ingenios. Con su abandono se precipitó la decadencia del género caballeresco, al cual sólo se dedicaban ya rapsodistas oscuros y mercenarios.

Nunca faltaron, sin embargo, a estos libros aficionados y aun apologistas muy ilustres. Pero, si bien se mira, todos ellos hablan, no de los libros de caballerías tales como son, sino de lo que pudieran o debieran ser, y en este puro concepto del género es claro que tienen razón. No difiere mucho de este ideal novelístico el plan de un poema épico en prosa que explanó Cervantes por boca del Canónigo, mostrando con tan hermosas razones que estos libros daban largo y espacioso campo para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos. Este ideal se vió realizado cuando el espíritu de la poesía caballeresca, nunca enteramente muerto en Europa, se combinó con la adivinación arqueológica, con la nostalgia de las cosas pasadas y con la observación realista de las costumbres tradicionales próximas a perecer, y engendró la novela histórica de Walter Scott, que es la más noble y artística descendencia de los libros de caballerías.

Pero Walter Scott y todos los novelistas modernos no son más que *epigonos* respecto de aquel patriarca del género, que tiene entre sus innumerables excelencias la de haber reintegrado el elemento épico que en las novelas caballerescas yacía soterrado bajo la espesa capa de la amplificación bárbara

y desaliñada. La obra de Cervantes, como he dicho en otra parte, no fue de antítesis, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento. No vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerle. Cuanto había de poético, noble y hermoso en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido. Lo que había de quimérico, inmoral y falso, no precisamente en el ideal caballeresco, sino en las degeneraciones de él, se disipó como por encanto ante la clásica serenidad y la benévola ironía del más sano y equilibrado de los ingenios del Renacimiento. fue de este modo el *Quijote* el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa, a la vez que, elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya, dió el primero y no superado modelo de la novela realista moderna.

Los medios que empleó Cervantes para realizar esta obra maestra del ingenio humano fueron de admirable y sublime sencillez. El motivo ocasional, el punto de partida de la concepción primera, pudo ser una anécdota corriente. La afición a los libros de caballerías se había manifestado en algunos lectores con verdaderos rasgos de alucinación, y aun de locura. Don Francisco de Portugal, en su *Arte de galantería*, nos habla de un caballero de su nación que encontró llorando a su mujer, hijos y criados: sobresaltóse, y preguntóles muy congojado si algún hijo o deudo se les había muerto; respondieron ahogados en lágrimas que no; replicóles más confuso: «Pues ¿por qué lloráis?»; dijéronle: «Señor, *hase muerto Amadís*». Melchor Cano, en el libro XI, capítulo VI, de sus *Lugares teológicos*, refiere haber conocido a un sacerdote que tenía por verdaderas las historias de Amadís y don Clarián, alegando la misma razón que el ventero del *Quijote*, es saber: que cómo podían decir mentira unos libros impresos con aprobación de los superiores y con privilegio real. El sevillano Alonso de Fuentes, en la

Summa de philosophia natural (1547), traza la semblanza de un *doliente*, precursor del hidalgo manchego, que se sabía de memoria todo el *Palmerín de Oliva*, y «no se hallaba sin él aunque lo sabía de coro». En cierto cartapacio de don Gaspar Garcerán de Pinós, conde de Guimerán, fechado en 1600, se cuenta de un estudiante de Salamanca que «en lugar de leer sus licciones, leía en un libro de caballerías, y como hallase en él que uno de aquellos famosos caballeros estaba en aprieto por unos villanos, levantóse de donde estaba, y empuñando un montante comenzó a jugarlo por el aposento y esgrimir en el aire, y como lo sintiesen sus compañeros, acudieron a saber lo que era, y él respondió: «¡Déjenme vuestras mercedes que leía esto y esto, y definiendo a este caballero! ¡Qué lástima! ¡Cuál le traían estos villanos!»

Si en estos casos de alucinación puede verse el germen de la locura de Quijote, mientras no pasó de los límites del ensueño ni se mostró fuera de la vida sedentaria, con ellos pudo combinarse otro caso de locura activa y furiosa que don Luis Zapata cuenta en su *Miscelánea* como acaecido en su tiempo, es decir, antes de 1599, en que pasó de esta vida. Un caballero, muy manso, muy cuerdo y muy honrado sale furioso de la corte sin ninguna causa, y comienza a hacer las locuras de Orlando: «arroja por ahí sus vestidos, queda en cueros, mató a un asno a cuchilladas, y andaba con un bastón tras los labradores a palos».

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

El desarrollo de la fábula primitiva estaba en algún modo determinado por la parodia continua y directa de los libros de caballerías, de la cual poco a poco se fue emancipando Cervantes a medida que penetraba más y más en su espíritu la

esencia poética indestructible que esos libros contenían, y que lograba albergarse, por fin, en un templo digno de ella. El héroe, que en los primeros capítulos no es más que un monomaniaco, va desplegando poco a poco su riquísimo contenido moral, se manifiesta por sucesivas revelaciones, pierde cada vez más su carácter paródico, se va purificando de las escorias del delirio, se pule y ennoblece gradualmente, domina y transforma todo lo que le rodea, triunfa de sus inicuos o frívolos burladores, y adquiere la plenitud de su vida estética en la segunda parte. Entonces no causa lástima, sino veneración; la sabiduría fluye en sus palabras de oro; se le contempla a un tiempo con respeto y con risa, como héroe verdadero y como parodia del heroísmo, y, según la feliz expresión del poeta inglés Wordsworth, la razón anida en el recóndito y majestuoso albergue de su locura. Su mente es un mundo ideal donde se reflejan, engrandecidas, las más luminosas quimeras del ciclo poético, que, al ponerse en violento contacto con el mundo histórico, pierden lo que tenían de falso y peligroso, y se resuelven en la superior categoría del humorismo sin hiel, merced a la influencia benéfica y purificadora de la risa. Así como la crítica de los libros de caballerías fue ocasión o motivo -de ningún modo causa formal ni eficiente- para la creación de la fábula del *Quijote*, así el protagonista mismo comenzó por ser una parodia benévola de *Amadís de Gaula*, pero muy pronto se alzó sobre tal representación. En *Don Quijote* revive *Amadís*, pero destruyéndose a sí mismo en lo que tiene de convencional, afirmándose en lo que tiene de eterno. Queda incólume la alta idea que pone el brazo armado al servicio del orden moral y de la justicia, pero desaparece su envoltura transitoria, desgarrada en mil pedazos por el áspero contacto de la realidad, siempre imperfecta, limitada siempre, pero menos imperfecta, menos limitada, menos ruda en el Renacimiento que en la Edad Media.

Nacido en una época crítica, entre un mundo que se derrumba y otro que, con desordenados movimientos, comienza a dar señales de vida, Don Quijote oscila entre la razón y la locura por un perpetuo tránsito de lo ideal a lo real; pero, si bien se mira, su locura es una mera alucinación respecto del mundo exterior, una falsa combinación e interpretación de datos verdaderos. En el fondo de su mente inmaculada continúan resplandeciendo con inextinguible fulgor las puras, inmóviles y bienaventuradas ideas de que hablaba Platón.

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

Si éste es un símbolo, y en cierto modo no puede negarse que para nosotros lo sea y que en él estribe una gran parte del interés humano y profundo del *Quijote*, para su autor no fue tal símbolo, sino criatura viva, llena de belleza espiritual, hijo predilecto de su fantasía romántica y poética, que se complace en él y le adorna con las más excelsas cualidades del ser humano. Cervantes no compuso o elaboró a Don Quijote por el procedimiento frío y mecánico de la alegoría, sino que le *vió*

con la súbita iluminación del genio, siguió sus pasos atraído y hechizado por él, y llegó al símbolo sin buscarle, agotando el riquísimo contenido psicológico que en su héroe había. Cervantes contempló y amó la belleza, y todo lo demás le fue dado por añadidura. De este modo, una risueña y amena fábula que había comenzado por ser parodia literaria, y no de todo el género caballeresco, sino de una particular forma de él, y que luego por necesidad lógica fue sátira del ideal histórico que en esos libros se manifestaba, prosiguió desarrollándose en una serie de antítesis, tan bellas como inesperadas, y no sólo llegó a ser la representación total y armónica de la vida nacional en su momento de apogeo e inminente decadencia, sino la epopeya cómica del género humano, el breviario eterno de la risa y de la sensatez.

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

Con Don Quijote comparte los reinos de la inmortalidad su escudero, fisonomía tan compleja como la suya en medio de su simplicidad aparente y engañosa. Puerilidad insigne sería creer que Cervantes la concibió de una vez como un nuevo símbolo para oponer lo real a lo ideal, el buen sentido prosaico a la exaltación romántica. El tipo de Sancho pasó por una elaboración no menos larga que la de Don Quijote; acaso no entraba en el primitivo plan de la obra, puesto que no aparece hasta la segunda salida del héroe; fue indudablemente sugerido

por la misma parodia de los libros de caballerías, en que nunca faltaba un escudero al lado del paladín andante. Pero estos escuderos, como el Gandalín del *Amadís*, por ejemplo, no eran personajes cómicos, ni representaban ningún género de antítesis. Uno solo hay, perdido y olvidado en un libro rarísimo, y acaso el más antiguo de los de su clase, que no estaba en la librería de Don Quijote, pero que me parece imposible que Cervantes no conociera; acaso le habría leído en su juventud y no recordaría ni aun el título, que dice a la letra: *Historia del caballero de Dios que había por nombre Cifar, el cual por sus virtuosas obras et hazañosos hechos fue Rey de Menton*. En esta novela, compuesta en los primeros años del siglo XIV, aparece un tipo muy original, cuya filosofía práctica, expresada en continuas sentencias, no es la de los libros, sino la proverbial o *paremiológica* de nuestro pueblo. El Ribaldo, personaje enteramente ajeno a la literatura caballeresca anterior, representa la invasión del realismo español en el género de ficciones que parecía más contrario a su índole, y la importancia de tal creación no es pequeña, si se reflexiona que el Ribaldo es, hasta ahora, el único antecesor conocido de Sancho Panza. La semejanza se hace más visible por el gran número de refranes (pasan de sesenta) que el Ribaldo usa a cada momento en su conversación. Acaso no se hallen tantos en ningún texto de aquella centuria, y hay que llegar al Arcipreste de Talavera y a *La Celestina* para ver abrirse de nuevo esta caudalosa fuente del saber popular y del pintoresco decir. Pero el Ribaldo no sólo parece un embrión de Sancho en su lenguaje sabroso y popular, sino también en algunos rasgos de su carácter. Desde el momento en que, saliendo de la choza de un pescador, interviene en la novela, procede como un rústico malicioso y avisado, socarrón y ladino, cuyo buen sentido contrasta las fantasías de su señor «el caballero viandante», a quien en medio de la cariñosa lealtad que le profesa, tiene por «desventurado e

de poco recabdo», sin perjuicio de acompañarle en sus empresas, y de sacarle de muy apurados trances, sugiriéndole, por ejemplo, la idea de entrar en la ciudad de Menton con viles vestiduras y ademanos de loco. Él, por su parte, se ve expuesto a peligros no menores, aunque de índole menos heroica. En una ocasión le liberta el caballero Cifar al pie de la horca donde iban a colgarle confundién-dole con el ladrón de una bolsa. No había cometido ciertamente tan feo delito, pero en cosas de menos cuantía pecaba sin gran escrúpulo, y salía del paso con cierta candidez humorística. Dígalo el singular capítulo LXII (trasunto acaso de una *facecia* oriental) en que se refiere cómo entró en una huerta a coger nabos, y los metió en el saco. Aunque en esta y en alguna otra aventura el Ribaldo parece precursor de los héroes de la novela picaresca todavía más que del honrado escudero de Don Quijote, difiere del uno y de los otros en que mezcla el valor guerrero con la astucia. Gracias a esto, su condición social va elevándose y depurándose; hasta el nombre de Ribaldo pierde en la segunda mitad del libro. «Probó muy bien en armas e fizo muchas caballerías e buenas, porque el rey tuvo por guisado de lo facer caballero, e lo fizo e lo heredó e lo casó muy bien, e decíanle ya el *caballero amigo*.»

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

Lo que en su naturaleza hay de bajo e inferior, los apetitos francos y brutales, la tendencia prosaica y utilitaria, si

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