

Américo Castro

Dos capítulos cervantinos

I

LO UNIVERSAL POETICO Y LO PARTICULAR HISTORICO



CERVANTES se halla situado en el centro del problema literario que afecta a la íntima estructura del siglo. El Renacimiento había labrado formas características para las dos tendencias que venían señaladas desde la Edad Media: literatura idealista (serie heroico-trágica) y literatura con inclinación hacia la materia (lo cómico, lo picaresco, lo que con mayor o menor precisión se llama realismo y que a veces es simple naturalismo) (1). Al acentuar el Renacimiento, con intensidad no vista antes, el poder de la razón y del ideal de una parte, y la propensión a los valores más inmediatos y terrenos de otra, ambas tendencias adquieren vida nueva e intensa dentro de los nuevos géneros literarios que surgen del siglo XV al XVI. Cuando Cervantes llama a la *Celestina* libro a la vez divino y humano, expresa claramente lo que pensamos en este caso. El arte heroico (caballeresco o de

(1) Recuérdese la comedia a noticia y a fantasía en Torres Naharro.

amor idealizado) se sitúa frente a lo picaresco, a la farsa cómica, etc. Visión del mundo de Calixto, visión del mundo de Sempronio. León Hebreo nos habla de que nuestra alma tiene dos caras: «La primera cara hacia el entendimiento es la razón intelectual, con la cual discurre con univresal y espiritual conocimiento, sacando fuera las formas y esencias intelectuales de los particulares y sensibles cuerpos, convirtiendo siempre el mundo corpóreo en el intelectual. La segunda cara, que tiene hacia el cuerpo, es el sentido, que es el conocimiento particular de las cosas corpóreas... Conforme a cada uno de estos dos conocimientos de las hermosuras corpóreas, se causa en el ánima el amor de ellos que es amor sensual por conocimiento sensible, y amor espiritual por el conocimiento racional» (1).

La Italia del siglo XV había conocido muy destacadamente ambas formas de arte, representadas en las derivaciones del platonismo de Ficino (por ejemplo, en *La Arcadia*, de Sannazaro) y en Pulci y su *Morgante*. Ambas actitudes hubieron de ponerse en contacto; y así aconteció que la visión crítica y materialista de la vida lanzó sus garras sobre la visión mágicamente supraterrana. El ideal se precipita por la vertiente de lo cómico, y esa función de plano inclinado es la que realizan, por ejemplo, la novela picaresca, iniciada con el *Lazarillo*, las obras de Horozco y sus afines. Erasmo conoce esta actitud. Con maligna complacencia nos dice en el *Elogio de la Locura* que «el mismo padre de los dioses y rey de los hombres, ante quien tiembla el Olimpo, ha de deponer su rayo trisulco..., y como un buen cómico se enmascara el pobrecillo bajo muy otras formas cuando le entran ganas de ejercitar aquella función que a menudo practica, quiero decir procrear pequeños Joves... Creo, señores míos, que el instrumento propagador del género humano es aquella cosa... Aquella, aquella, y no el número cuaternario de los pitagóricos, es propiamente la sacra fuente de donde sacan su vida todas las

(1) *Diálogos de amor*, en M. Pelayo, *Orígenes de la Novela*, IV, 430.

cosas» (1). Oímos la risotada picaresca ante tal derrumbamiento del Olimpo. Todos somos unos. Este aspecto del erasmismo influye en la gestación de la novela picaresca; y juzgo eso más importante que el influjo de la crítica anclerical de Erasmo sobre varios episodios del Lazarillo.

Luciano, conocido y precisamente muy amado de Erasmo, ha enseñado algo de este tirar de los pies a las excelsas figuras. Dice Micillo al Gallo: «Te ruego que me digas si aquellas cosas que pasaron en el cerco de Troya son de la misma manera que las escribió Homero. Gallo: Creedme que en aquel tiempo no había cosa señalada ni excelente: ni Aiace fué tan grande, ni Helena de tan extremada hermosura como muchos piensan» (2). ¿Y no refleja idéntico espíritu el sensual y despreocupado Ariosto? Recuérdese el pasaje:

Non si pietoso Enea, ne forte Achille
Fu, come e fama, ne si fiero Ettore ...
Non fu si santo ne benigno Augusto,
Come la tuba di Virgilio suona (3).

Mas otro grave peligro amenazaba a la literatura idealista. Era evidente que el incremento adquirido por el arte en el siglo XVI iba derechamente a crear una zona autónoma en que los espíritus no tenían más estímulos que los puramente terrenos y humanos. La literatura hacía verdadera competencia a la religión, tanto más peligrosa cuanto que la forma en que se envolvía estaba ungida por el prestigio de las gracias antiguas y por el genio de los más egregios espíritus contemporáneos. La literatura encaminaba francamente hacia el mundo, con mani-

(1) Edic. Croce, pág. 16.

(2) Diálogos, Lyon, 1550, fol. 88 v.

(3) Orlando furioso, XXXV, 25 y 26. Clemencín, IV, 1835, pág. 55, cita estos versos con otra finalidad, pero se refiere por errata al canto III del Orlando.

fiesto olvido de las aspiraciones ultraterrenas. Esa es la causa de que pasada la primera embriaguez ante el triunfo vital que representó el Renacimiento, una franca reacción se dibuje, al acercarse 1550, de acuerdo con el repliegue general que en otros órdenes realiza la Iglesia católica. El Concilio de Trento vigilará enérgicamente la literatura: «Libri qui res lascivas seu obscenas ex professo tractant, narrant aut docent» (1). Desde luego, el concepto de lo lascivo era bastante más amplio para los padres y moralistas del que hoy tendríamos, y así nos parecen incomprensibles las declamaciones contra las ingenuas novelas pastoriles, en las que los confesores veían toda clase de peligros para la honestidad de las doncellas. A lo que se aspiraba era a poner trabas al cultivo de la sensibilidad y fantasía puramente mundanas. Ese es el sentido de las censuras de los libros de caballerías que tomaron incremento durante la «Contrarreforma» (2).

(1) Véase De Lollis, Cervantes reazionario, pág. 187.

(2) Las críticas de los libros de caballerías, de que hay ejemplos ya en el primer tercio del siglo XVI, aumentan a mediados del siglo. Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, I, 282 y sigs., ha citado muchos testimonios; añado dos más y los pongo por orden cronológico:

Vives, Institución de la mujer cristiana y De causis corruptarum artium	1524
Valdés, Diálogo de la Lengua	1533
Guevara, Aviso de privados	1539
Cervantes de Salazar (adiciones a la Introducción a la Sabiduría, de Vives)	1544
P. Mexía, Historia Imperial	1545
Venegas, (prólogo al Apólogo de la ociosidad de L. Mexía).....	1546
Alonso de Fuentes, Filosofía natural	1547
Diego Gracián (prólogo a los Morales, de Plutarco)	1548
Fernández de Oviedo, Libro de la cámara, escrito hacia las Cortes de Valladolid	1549
Melchor Cano, De locis theologicis	1563
Arias Montano, Retórica	1569
L. de Granada, Símbolo de la Fe	1582
Malón de Chaide, La Magdalena	1588

Pónese entonces de moda volver a lo divino las obras profanas, y no sólo los libros de caballerías, más también autores de espiritualidad tan depurada como Boscán y Garcilaso (1).

La Contrarreforma, que estudiaremos más ampliamente en el capítulo VII, afectará, pues, a la técnica misma de la obra literaria, y en ese sentido conviene ahora tener presente su influjo dentro del siglo XVI. Los tratadistas procurarán definir y justificar moralmente el juego de la fantasía y de la sensibilidad en las obras profanas, a fin de salvarlas.

Dentro de este rumbo general de la literatura viene a situarse un aspecto concreto, que ha sido admirablemente ilustrado por Toffanin en su libro *La fine del Umaneismo*, 1920: ha concedido atención especial a Cervantes, y relaciona su obra mayor con las discusiones a que se entregaron los tratadistas de poética en Italia, justamente en la época en que nuestro autor se hallaba por aquellas tierras. Parece esto fuera de duda. Conviene, sin embargo, que acentuemos en seguida que la gran originalidad de Cervantes; lo que forma la clave de sus más altas producciones, es, con el sistema de la doble verdad, ese despeñarse el ideal por la vertiente de lo cómico, cosa que naturalmente habría escandalizado a los tratadistas. Los lejanos orígenes de tal disposición de espíritu vienen más bien de las fuentes antes indicadas, y, sobre todo, del especial sesgo cervantino, irreductible a ninguna fuente. Pero es de alto interés considerar

La lista es seguramente muy incompleta, pero sirve para notar la frecuencia de las críticas en el momento de la Contrarreforma de Trento (el Concilio empieza en 1545). Muchas de estas censuras acentúan más que la inmoralidad, la falta de veracidad. Oviedo quiere que haya en la cámara del príncipe, libros no «apócrifos y vanos como Amadís y otros tales, sino de historias verasz. Diego Gracián habla de «esos libros de mentiras y patrañas que llaman de caballerías... Nadie puede ni debe imitar lo mentiroso. Que es cierto, como dice Platón, ninguna cosa hay tan suave al buen entendimiento como decir y oír verdad».

(1) Sebastián de Córdoba. *Las Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, Granada, 1575.

el plano doctrinal sobre que se proyecta tan singular visión de la materia artística.

«Las fuentes teóricas de Cervantes—dice Toffanin—fueron las mismas que atormentaron al Tasso: uno y otro tuvieron a mano los mismos libros, oyeron hablar de las mismas cosas, frecuentaron tal vez los mismos hombres. Los años de la estancia de Cervantes en Italia van de 1569 a 1575, época en que aparecieron las poéticas de Castelvetro y Piccolomini; años capitales en que se constituye el gran problema de la historia y la poesía, que hemos ilustrado» (pág. 213). «El problema de las relaciones entre historia y poesía... sobre el cual meditó estérilmente el Tasso, hizo florecer la sublime inspiración de Cervantes» (pág. 172).

Por primera vez intenta Toffanin deducir consecuencias metódicas del hecho de la influencia italiana sobre Cervantes. Mas digamos previamente unas palabras para que esto se entienda. Como es sabido, el Renacimiento propiamente dicho (fines del siglo XV y primera mitad del XVI) no tiene en cuenta la Poética de Aristóteles, mal conocida por las traducciones latinas de Lorenzo Valla y Pazzi; la poesía se desarrollaba separada de la vida, y nadie aspiraba a encauzar la literatura en provecho de la mejora de las costumbres. La literatura seguía su camino, y a la objeción de inmoralidad podía responderse con Marcial: «*lasciva est nobis lingua, sed vita proba*» (1). Tal situación en el orden artístico podría compararse con la doctrina de la doble verdad: verdad de razón y verdad de fe, que lleva al dualismo característico del Renacimiento, con un entender distinto del creer (Pomponazzi).

(1) Contra ello reaccionaba Mal Lara: «Si puede ser que un hombre que escribe deshonestamente en las palabras, puede ser casto en el corazón y que la vida pueda ser diferente de las palabras, como lo quieren probar Marcial y Ausonio, cuando hartos de desbocarse en todo lo que se puede decir, vienen con un dicho sin fuerza a probar que son de limpio corazón». (Filosofía Vulgar, 1568, preámbulos).

Pero, como vimos antes, hacia 1550 las cosas varían radicalmente. La reacción antiplatónica se acentúa; Aristóteles se torna casi un doctor de la Iglesia, y la literatura se infiltraba del espíritu de la Contrarreforma, tendrá que armonizarse con finalidades éticas y racionales. En 1548 surge con Robortelli la primera edición crítica de la Poética de Aristóteles, y de esa suerte el preceptismo neoclásico aparece como un fenómeno en conexión con Trento, al intentar restablecer la síntesis medieval mediante la unión del arte con la vida, y por tanto con la moral. Fermento para tal cambio era la insatisfacción que el Renacimiento dejaba en los ánimos egregios; el final del siglo XVI estará matizado por cierta melancolía, que en forma diversa hallamos en Tasso, Mateo Alemán o Cervantes.

El problema de las relaciones entre la historia y la poesía, que no preocupó al primer Renacimiento, adquiere, pues, en la segunda mitad del siglo particular acuidad entre los tratadistas italianos (1). Los moralistas censuraban la literatura puramente imaginativa, de arte autónomo. Hacía falta una literatura verdadera (2), y al mismo tiempo ejemplar, para la que Aristóteles prestaba base sólida con su Poética: «No es el oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como deberían haber sucedido, o como fuese necesario o verosímil. Porque no está la diferencia entre el poeta y el historiador en que el uno escriba en verso y el otro en prosa, pues la Historia de Heródoto fácilmente se podría poner en verso, y no por eso dejaría de ser historia como antes lo era sin el verso; pero diferéncianse en que el uno escribe las cosas como han sucedido, y el otro como deberían haber sucedido. De donde es, que la poesía tiene más de lo filósofo y de agudeza que la historia, porque la poesía trata las cosas más en lo universal, y la historia las trata en particular» (3). Ese mundo de la verdad posible o de lo verosímil, po-

(1) Véase el capítulo XIII del citado libro de Toffanin.

(2) Recuérdense las críticas de los libros de caballerías, pág. 26, nota 2.

(3) Traducción de D. Alonso Ordoñez, Madrid, 1626, fol. 23.

día convertirse fácilmente en el paradigma del deber ser, de lo ejemplarmente moral. Maggi (edic. de la Poética, 1550), Varchi (Lezioni sulla Poesía, 1553) y Escalígero (Poética, 1561), para armonizar la falsedad inevitable de la fantasía poética con la «verdad», habían tratado de ennoblecer el arte considerando escolásticamente su fin y obligándolo a reflèjarse en la abstracción del Bien absoluto, haciendo de los personajes poéticos otros tantos ejemplares de virtud, a despecho de la realidad y de la historia. Piccolomini (1), en cambio, dirá en el prefacio de su libro que el objeto de la poesía es lo verdadero; pero lo que el poeta ve con sus ojos de poeta es «la conversione di esso vero col dovuto e col verisimile». Según este comentarista de Aristóteles (2), lo verosímil poético tiene más alcance que la verdad, porque es un aspecto eterno de aquello que, tomado (según diríamos hoy) en su fugacidad fenoménica, puede ser inverosímil y, por tanto, antipoético. «Pero el poeta—dice Toffanin—, mucho más vidente que el historiador, ve aquello en forma inmutable. Es decir, la verdad vista por éste se escribe con minúscula; la vista por aquél, con mayúscula, y se llama «verosímil»: un verosímil sobre el cual brilla confirmándolo la luz divina, y que se llama lo «debido».

En medio de tal problema se sitúa Cervantes con plena conciencia de su alcance; para el caso es indiferente que sus informaciones procedan de los tratadistas italianos de poética o del Pinciano que los sigue paso a paso (3). Pienso que de ambas fuentes. En el capítulo III de la segunda parte del Quijote dialogan el Hidalgo, su Escudero y el Bachiller acerca de la primera parte del Quijote y de la forma en que han sido concebidos los

(1) Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele, Venecia, 1575.

(2) Cfr. Toffanin, págs. 189-191.

(3) Ideas originales e importantes acerca de la literatura se encuentran, por ejemplo, en Vives; pero las poéticas propiamente aristotélicas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII son mero calco de las italianas. Véase Spingarn, La crítica letteraria nel Rinascimento, pág. 139.

personajes principales: Lo genial de Cervantes se revela en el arte con que ha introducido en lo más íntimo de la vida de sus héroes el problema teórico que inquietaba a los preceptistas; el autor ha colocado a Don Quijote en la vertiente poética y a Sancho en la histórica; pero serán ellos y no el autor quienes pugnen por defender sus posiciones respectivas, y lo que es árida disquisición en los libros se torna conflicto vital, moderno, henchido de posibilidades. Don Quijote hablará en nombre de la verdad universal y verosímil; Sancho defenderá la verdad sensible y particular (1). La oposición, como es natural y cervantino, no se resuelve, sino que queda patente, como problema abierto. El ejemplo es magnífico para quienes tozudamente siguen hablando de la inconsciencia de Cervantes y de lo vulgar de sus conocimientos.

Dice Don Quijote: «Una de las cosas que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre, porque siendo al contrario, ninguna muerte se le igualaría». El Bachiller satisface cumplidamente la inquietud del caballero: «Si por buena fama y si por buen nombre va, sólo v. m. lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de v. m., el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades . . . , la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de v. m. y de mi señora Doña Dulcinea del Tobosó».

El Bachiller conoce bien los requisitos del personaje del poema heroico, tan bien como Don Quijote, y hacia este norte van sus anhelos. Personaje perfecto, idealizado, ejemplar. Veamos, por ejemplo, el tratado *Della vera Poética* (1558) de Giovanni Pietro Capriano: «Variando el poema y representando las

(1) Recuérdese la cita de León Hebreo, hecha en la pág. 24.

acciones humanas en el modo que deban haber ocurrido y razonablemente sucedido y reduciéndolas a ideas universales de acciones y de costumbres (que esta es una de las principales diferencias entre el historiador y el poeta), instruye y amaestra el ánimo y la vida nuestra... por la vía del verdadero bien y del vivir beato». Mas para lograr el personaje «ab omni parte absolutus», con que soñaban los preceptistas, había que desechar los paladines extravagantes y elegir lo épico, tomando «acciones ilustres e ilustrísimas». Razón por la cual Aristóteles debió comprender que el poema épico es siempre preferible a la tragedia, porque tras los bastidores obrará siempre la iniquidad (1).

Don Quijote se cree «virtuoso y eminente» (ilustre e ilustrísimo) y sin dificultad le da la razón al Bachiller. Pero allí está Sancho, ojo avizor y garras agudas, presto a saltar sobre tan encantadora y aristotélica suposición: «Nunca he oído llamar con don a mi señora Dulcinea, sino solamente la señora Dulcinea del Toboso, y ya en esto anda errada la historia». La historia, lo particular, el verso sensible no pueden ir parejos con la pura y universal noción del héroe; lo del don «no es objeción de importancia», dice Sansón Carrasco. ¿Pero qué hacemos con «los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote?» No hay héroe ilustrísimo que resista. Nuestro Hidalgo acude a su manual poético, e intenta una última y dolorosa defensa: «También pudieran callarlo por equidad, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fué tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero». Así con esas palabras hallo que lo había dicho Robortelli en 1548: «Poetam versari in una unius personae actione describenda: in ea tamen describenda versari circa universale, quod nihil aliud est quod respicere ad generale quoddam, et commune ut si sit

(1) Cfr. Toffanin, págs. 55-56.

effigendus prudens in rebus agendis Ulysses, non qualis ipse sit esse considerandum, sed, relicta circumstantia (es decir, los palos), transeundum ad universale, et effigendum esse qualis prudens, callidusque, ab omni parte absolutus describi solet a philosophis. Hinc Plato in Sophista de pictoribus ait, oportere illos semper ad Ideam respicere, et uplchriora omnia pingere quam sint... Refert Porphirius Platonis dictum, qui jubet at quiescere, cum deventum esset ad individua et singularia: cum enim sint innumerabilia, scientia non possunt complecti» (1).

El Bachiller entonces saca de dudas al Hidalgo, con una aclaración literalmente aristotélica (véase antes pág. 29): «Así es; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador; el poeta puede contar o cantar (2) las cosas no como fueran, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueran, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna».

Mas Don Quijote ha de defenderse de la interpretación histórica, particularista: él ha de vivir «relicta circumstantia» (3).

(1) Francisco Robortelli, In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes, Basilee, per Ioannem Hervagium Iuniorum, 1555, pág. 79 (Bibl. Nac., 3-2165). El texto cervantino recuerda más a Robortelli que al Ariosto antes citado, pág. 25. Que la fuente directa de Cervantes sea Robortelli o alguna adaptación en vulgar de su Poética es cosa que no puedo decidir, por no disponer en Madrid de suficientes libros italianos.

(2) La forma métrica no se juzgaba esencial para la poesía (véase antes pág. 29). De ahí que Don Quijote pida al libro de sus aventuras las condiciones del poema heroico. El Pinciano (1596) repite lo mismo: «No la prosa y el metro diferencian la historia de la poética, sino porque ésta imita y aquélla no» (Filos. Ant. Poética, edic. 1894, página 116). Al final del capítulo XLVII de la primera parte leemos: «La épica también puede escribirse en prosa como en verso».

(3) Sin este concepto de la «relicta circumstantia» y de lo universal poético» no se pueden entender pasajes como éste: «Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de D. Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero y labrador rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras menudencias en silencio, porque no»

y Cervantes ha colocado a sus flancos esa tremenda «circunstancia» de Sancho, con voraz apetencia de lo que él entiende por verdad, la cual por sí sola es capaz de poesía (1).

En el capítulo II de la segunda parte, Don Quijote trata de anular la intervención histórica de Sancho, acallando sus habladurías y recabando para sí la parte mayor de dolores y sinsabores: «¿Querrás tú decir agora, Sancho, que no me dolía yo cuando a ti te manteaban? Y si lo dices, no lo digas, ni lo pienses». Sobre todo, callar, no complicar la épica heroica con la historia cotidiana. De haber conocido el poema de Fernán González, Don Quijote habría recordado aquellos versos:

Non cuentan d'Alexandre las noches nin los días,
cuentan sus buenos fechos e sus cavallerías (2).

venían bien con el propósito general de la historia, cual más tiene su fuerza en la verdad que las frías digresiones» (II, 18; R. M., IV 358). Claro está que la palabra «historia» está aquí no sin misterio. Compárese lo que dice el Pinciano, pág. 176: «Imaginad que un autor compone un volumen en España de obra y acción, que en el tiempo que ella hace y fingé suceda realmente en la Persia o en la India...; el que la escribiese en España sería poeta, y el que en la India, o adonde aconteció, histórico». Ahora bien: como la ficción del Quijote se supone acaecida en España, y se escribe en España, puede pasar entonces por «historia».

(1) Conviene recordar cómo el Pinciano reflejaba en España estas doctrinas aristotélico-italianas: «—¿Qué entendéis por lo que habéis dicho que el poeta se ejercita en lo universal y el histórico en lo particular?—... El blanco adonde tiran las saetas es muy pequeño, y lo que no es blanco es tan grande como todo el mundo; así la verdad está en un punto y la mentira es todo lo que es en este punto de verdad. El historiador va atado a la sola verdad, y el poeta, como antes se dijo, puede ir por acá y por acullá universal y libremente, como no repugne a las fábulas recibidas ni a la verosimilitud... A mí me parece que la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación, y aunque Aristóteles no decide esta cuestión, se debe tener que lo verosímil es lo más importante...; más advertid si al mandar el filósofo que no se alteren las fábulas recibidas, es a fin que se guarde la verosimilitud, de manera que debajo de uno se incluya lo otro» (edic. cit., págs. 153-154).

(2) Edic. Marden, 351.

Don Quijote, el pobre, aspira a la existencia mítica, mas Sancho, al tirarle de los pies, lo introduce violentamente en su realidad, gracias a la cual surgió el nuevo género de la novela. Esto era conocido (1); pero ahora podemos seguir con alguna mayor precisión la trayectoria de semejante proceso en la mente de Cervantes. Genialmente supo nuestro escritor dominar el estricto problema que le ofrecían los preceptistas de la Contrarreforma, tomando los preceptos aristotélicos como medio y no como meta (2), elevándose a más altas esferas.

El Tasso, en cambio, cayó ingenuamente en el lazo poético, y se halló triste y desilusionado ante sus héroes de las Cruzadas por no poder elevarlos a aquel summum de perfección que exigían las poéticas: «Si hemos de creer a los historiadores, muchos de aquellos príncipes no sólo estuvieron manchados por la incontinencia, sino también afeados por la malicia y la ferocidad» (3).

Después de lo dicho, se comprende mucho mejor el alcance de los versos iniciales del Quijote acerca de la Celestina («Libro en mi opinión divino. Si encubriera más lo humano»). Como crítico, Cervantes procede llevado por sus teóricas inquietudes; hay en la Celestina elementos para dar vida al personaje «Ilustre e ilustrísimo», pero el elemento «particular» (el hecho bruto

(1) Véase J. Ortega Gasset, *Meditaciones*, 1914, págs. 158-159. Véase también antes pág. 25.

(2) De Lollis (págs. 79-80) sigue en cierto modo la huella de Toffanin al interpretar el diálogo entre Don Quijote, el Bachiller y Sancho (II, 3); pero cree que esa sátira del poema heroico le permite cultivar el desorden y la frondosidad de la naturaleza «y acercarse a Lope de Vega en el seno del común origen español». No comprendo bien. Cervantes posee una visión del mundo diametralmente opuesta a la de Lope. Todas estas concomitancias con la ciencia literaria de la época sirven a aquél de base para discurrir sobre el ser y el deber ser de las cosas; y ya sabemos que Lope se caracteriza por no plantearnos, en serio al menos, cuestiones de esa índole.

(3) *Lettere*, II, 403 (véase Toffanin, pág. 203).

y la menuda circunstancia) priva al conjunto de este tono ejemplar y moralizador que pedía la Contrarreforma: «El buen poeta o ha de tocar la filosofía moral o natural en su obra», exigía el Pinciano (1) y más adelante: «limpiar las pasiones del ánimo es el fin universal de la poesía (2).

II

CERVANTES Y LO PICARESCO

Creo que la más fina observación que Menéndez Pelayo hizo acerca de Cervantes se refiere a la infinita distancia que establece entre aquél y la novela picaresca: «Camina por otros rumbos, Cervantes no la imita nunca». Y añade estas firmes palabras: «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» (3).

Tan discreta doctrina está lejos de ser compartida por todos los que han estudiado a Cervantes. Rodríguez Marín suscribe ciertamente las anteriores frases de Menéndez Pelayo, pero tal vez no se nota con la suficiente claridad en su docto libro (4) cómo es posible que habiendo tanto pícaro en Rinconete, no sea esa novela de la clase de las picarescas. Es innegable que hay un equívoco cuando se habla de Cervantes como autor picaresco. Ese equívoco se refleja en la vaguedad de las opiniones

(1) Ob. cit., pág. 123.

(2) Ibid, pág. 318. Téngase presente que la *cátarsis* de la tragedia se había extendido por estos preceptistas igualmente a lo épico, dentro de lo cual cabían narraciones como la *Historia Etiópica* de Heliodoro (Pinciano, págs. 117 y 318).

(3) *Cultura literaria de Cervantes*, 1905 pág. 32.

(4) Edición de *Rinconete*, 1920, págs. 181-182.

cuando llega el momento de considerar este punto, o en el error manifiesto de aquéllas. Las resumiríamos así: Cervantes escribió novelas picarescas (1), escribió algo parecido, pero no propiamente picaresco (2), diferente de aquéllas por la perfección de estilo (3); en fin, Cervantes no escribió novelas picarescas, pensó escribir una, siguiendo la moda, y fué gran lástima que no lo hiciera (4).

La opinión últimamente mencionada parte del supuesto que Cervantes era un seguidor de las modas, y no un selecciona-

(1) «En este admirable mosaico... de ningún modo podía faltar una novela genuinamente picaresca». (J. Apraiz, *Las novelas ejemplares*, 1901, pág. 45).

(2) Nota Savj-Lopes: «Esta es la gran diferencia que existe entre Rinconete y las novelas más propiamente picarescas, tales como el amarguísimo Lazarillo de Tormes o el tétrico Guzmán de Alfarache» (traduc. esp., pág. 153). La idea procede en parte de M. Pelayo, pero el autor llega a una conclusión de tipo «baciyelmo»: que Rinconete no es novela picaresca tan propiamente como otras.

(3) Tratando Schevill de la diferencia entre Rinconete y otras novelas, dice: «It is, moreover, apparent how much more skilfully the roguish features of the story are handled than in the dry and unillumined style of Lazarillo or in the heavy and inelastic manner of Guzmán de Alfarache» (Cervantes, pág. 313).

(4) «Si Cervantes hubiese tenido oportunidad de escribir su novela picaresca, no consideraríamos el Gil Blas de Lesage como padre de nuestro moderno roman de mœurs» (F. de Haan *An Outline of the History of the nov. picar.*, 1903, pág. 25). «Cervantes entró a rivalizar con los autores picarescos al presentar en el Quijote a un célebre pícaro, Ginés de Pasamonte, cuya autobiografía—dice—, si la escribiera, sobrepasaría las de Lazarillo y Guzmán. En sus deliciosas novelas refiere cuentos de pícaros, tales como Rinconete, La ilustre fregona», etc. (F. W. Chandler, *The Literature of Roguery*, 1907, I, 9). «No deja de causar maravilla cómo (Cervantes) pudo renunciar a competir en este género con los autores de la novela picaresca» (Chandler, *La novela picaresca*, s. a. pág. 214). De Lollis opina como De Haan y de la novela picaresca escribiendo una más, «la cual sabemos que habría sido una obra maestra, a juzgar por Rinconete y Cortadillo, y el capítulo XXII de la primera parte del Quijote: habría sido una maravilla» (Cervantes reazionario, pág. 59).

dor de ellas. Tal idea es, a mi juicio, insostenible, no sólo a causa de los hechos acumulados en este libro, sino por la mera intuición de lo que, en tiempos de Cervantes, hubiera sido un escritor con temas y estilos gobernados por la inquieta onda de la moda.

Lope de Vega sería el ejemplo típico de esa clase de escritores sobre quienes el medio y el momento marcan fácilmente su impronta; recuérdese cómo pulsó confiadamente casi todas las cuerdas de la literatura contemporánea. Cervantes abarca la novela, algunas formas de la poética y la dramática, y aun así reconoce explícitamente que sus versos y sus comedias son para él actividades menores. Aun así, tampoco Lope de Vega ha escrito una novela picaresca. Contemporáneos de Alemán, Quevedo y Espinel, nuestros dos mayores clásicos se abstuvieron de enriquecer el españolísimo género. ¿Se ha pensado en las causas de este singular hecho? Lo juzgo singular porque ambos escritores han bordeado la novela picaresca repetidas veces, mas se abstuvieron cuidadosamente de penetrar en su ámbito.

Eludiendo ahora hablar de Lope de Vega, porque habríamos de alejarnos mucho de nuestra senda, meditemos brevemente sobre el no picarismo de Cervantes. Para esto echamos de menos una comprensiva definición de esa clase de novelas, que abarque no sólo sus características formales, sino además la íntima estructura de su estética (1), y que destaque lo específico y diferencial respecto de otras formas novelescas. Esta clase de obras, además de tratar de pícaros nos ofrece la visión del mundo que puede tener uno de esos sujetos mal logrados, bellacos y ganosos de decir mal. De ahí que sean esenciales tanto la forma autobiográfica como la técnica naturalista. El pícaro ve

(1) Véase J. Ortega Gasset, *La picardía original de la novela picaresca*, en la revista *La Lectura*, 1915, pág. 373: «El tema del rencor y la crítica madurece en la novela picaresca. En la primera novela integral que se escribe... el Quijote, se dan un abrazo momentáneo—en la tregua de Dios que el corazón de un genio les ofrece—amor y rencor, el mundo imaginario e ingravido de las formas y el gravitante, áspero de la materia».

la vida picarescamente, no cree en las ideas ni en los valores ideales, y se aferra, por tanto, a lo único que para él es válido y seguro; la materia y el instinto. La consecuencia emotiva de tal actitud es el descontento, la amargura y el pesimismo (Guzmán de Alfarache), o la sorna y el sarcasmo (Pablos el Buscón). Véase cuán típicamente picarescos son estos pasajes: «Fué imposible resistirme, porque como a mujer preñada, me iban y venían eructaciones del estómago a la boca, hasta que de todo punto no me quedó cosa en el cuerpo, y aún el día de hoy me parece que siento los pobrecitos pollos picándome acá dentro... Era el año estéril de seco, y en aquellos tiempos solía Sevilla padecer, que aun en los prósperos pasaba trabajosamente; mirad lo que pasaría en los adversos. No me está bien ahondar en esto, ni el decir el porqué, que soy hijo de aquella ciudad. Quiero callar, que todo el mundo es uno, todo corre unas parejas, ninguno compra regimiento con otra intención que para granjería, ya sea pública o secreta... Para dar medio cuarto de limosna, la examinan» (1). «Y lo que es más de notar, que nunca nos enamoramos sino de pane lucrando, que veda la orden damas melindrosas, por lindas que sean; y así, siempre andamos en recuesta con una bodegonera por la comida, con la huéspedea por la posada» (2).

Suele mirarse el Lazarillo de Tormes como la primera manifestación del género picaresco. Es exacto, aunque debe tenerse en cuenta un matiz importante: que el Lazarillo es fuente y punto de arranque del género picaresco, pero encierra al mismo tiempo gérmenes de una visión de la vida más compleja que la adaptada por las obras clásicas de ese género, en las que, sobre todo, pensamos al decir «novela picaresca». La figura del Escudero, algunos aspectos de Lázaro hacen presentir (ya lo sugi-

(1) Guzmán, Rivad., III, 197 b, 197 a. Para la picardía de todos los oficios y profesiones, Ibid., pág. 224 a.

(2) Buscón, pág. 169 de mi edición, en la Colección «Nelson», 1917.

rió, por primera vez si no me engaño, Navarro Ledesma) algo del maravilloso dualismo Don Quijote-Sancho. Tras de las críticas del Clérigo de Maqueda y del Buldero laten inquietudes erasmistas, que suponen ideal y afanes renovadores. En el Lazarillo falta el tono amargo, el encallecido y estático pesimismo que consideramos consustancial con el género picaresco. De esta encantadora obrita, podían derivarse novelas picarescas; pero, al mismo tiempo, algo más. Si Mateo Alemán sume en él sus raíces, también Cervantes recoge allá elementos para su sintético realismo.

Unos sesenta años más tarde aparece el Guzmán de Alfarache, en 1599 (1). Rápidamente se suceden varias obras de corte parecido, inspiradas en temas exclusivamente picarescos, en el fondo de estructura diversa a la observada en Lazarillo. En ellas pensamos, sobre todo, y con razón, al hablar de novela picaresca. De ahí que considere que novela es el molde fraguado para contemplar de cierta manera la vida humana; en ella son esenciales la técnica naturalista, el carácter auto-biográfico y gustar la vida con mal sabor de boca. Si al decir novela picaresca pensamos otra cosa, nos salimos de la correspondiente categoría estética e histórica; y en la medida que un escritor se aleje de ese esquema, se alejará también del concepto de novela picaresca. El héroe de ésta se halla prietamente aberrojado por la fórmula literaria que le hace surgir al mundo del arte; y pegado a la tierra, por fuerza ha de contemplar la vida de abajo arriba. Cuando Mateo Alemán ha querido realzar el bajo nivel de su relato, ha tenido que abandonarlo, y sobreponerle mecánicamente largas digresiones moralizadoras: salvación artificiosa y estéticamente infecunda, desde el punto de vista del género novelesco.

Lo que resta de estas novelas, en cuanto arte, es su atractivo como narración viajera y anecdótica, la gracia un poco ruda, el rasgo maligno, la abultada comicidad que a veces bordea

(1) Supongo escrito el Lazarillo a fines del primer tercio del siglo.

la farsa (1). Y junto a todo eso, el espectáculo de la materia física o humana, pugnando sin éxito por dotar a sus miembros atáxicos de una imposible agilidad, u ofreciéndonos estáticamente la visión turbia de esas realidades ineficaces. El novelista picaresco ha de recordar y abstraer la realidad para obtener ese agrio escorzo que nos brinda, ya que una gentil sonrisa o un noble gesto son tan reales como los huevos podridos o la diarrea (2); es un arte idealista de signo contrario. En esa reducción, a veces se producen rasgos de violencia y de sobriedad que no dejan de tener su encanto. Mas un efecto de belleza, pleno y noble, las novelas estas no creo que lo causen nunca.

Danse en la obra cervantina, parcial y externamente, ciertos elementos de novela picaresca. Por lo pronto hay pícaros: Ginés de Pasmonte, los rufianes del teatro, la gentuza que asoma acá y allá en el Coloquio, en otras novelas, sobre todo en Rinconete y Cortadillo. Pero esos pícaros son siempre objeto de las manipulaciones artísticas del autor, que los maneja como figuras de retablo. ¿Se recuerda el maravilloso artificio de algunas escenas de Rinconete? El patio de Monipodio está silencioso: «de puro limpio y aljimiado, parecía que vertía carmín de lo más fino». Sobre ese fondo preciso van a comenzar a destacarse unas figuras silenciosas. Rincón contempla el local, y va revelándonos detalles esenciales: «Encajada en la pared, una almofia

(1) Concretamente, el estilo del Guzmán es muy superior al de Marcos de Obregón; hay en las glosas de Mateo Alemán trozos límpidos y de sombría belleza que es lástima no sean más leídos. El episodio de Ozmín y Daraja no pertenece al género picaresco.

(2) «A la señora mi ama le faltó la virtud retentiva, y aflojándosele los cerraderos del vientre, etc.». (Guzmán, Rivad. III, 228 b). «Apeéme a cierta necesidad natural. . . » Dijo el Marqués: «Esperadme aquí, que voy a aquella callejuela a cierta necesidad natural» (Marcos de Obregón, Clás. Cast., I, 233; II, 6). Todos recuerdan las mal olientes escenas del Buscón. Cervantes ha incidido una vez en este ambiente escatológico, que la grosería de las costumbres hacía tolerable; pero hay un tono de burla e ironía en la escena de los batanes que falta en el estilo seco y directo de la novela picaresca.

blanca, por do coligió Rincón que esportilla servía de cepo para limosna, y la almofia de tener agua bendita, y así era la verdad». Van entrando otros callados personajes: dos mozos, dos de la esportilla, un ciego, «sin hablar palabra ninguno, se comenzaron a pasear por el patio». Surgen «dos viejos de bayeta, con anteojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados». La escena va haciéndose progresivamente más densa. Tácita y misteriosa aparece la vieja halduda que realiza ante una imagen ciertos actos extraordinarios: «Habiendo primero besado tres veces el suelo, y levantado los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó y echó su limosna en la esportilla». El silencio no se ha roto. ¿Asistimos a una representación de «La Chauve-souris»? Llegado el momento, frente a esa masa callada y heteróclita se proyecta Monipodio, llevando por delante el bosque de su pelo en pecho. Todo esto es profundamente espectacular, y están sabiamente dispuestos los efectos de primero y último término. No sé cómo pueda pensarse que la fuerza artística de Rinconete resida en ser mero trasunto de esa realidad que todos ven con los ojos.

Cervantes lo ha dicho, es muy sabido, pero conviene recordarlo: «Los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos» (1). Pues bien: considerados en sí y artísticamente, los pícaros son «nonada»; espectacularmente tratados pueden tornarse interesantes. Nos hace sonreír el jaque si lo contemplamos envuelto en su ingenua bravuconería, cargado de hierro, bigotes buídos. En otros casos el ánimo inquieto del pícaro es el portillo para la posible aventura, la

(1) Coloquio, ed. Clás. Cast., pág. 219.

vida libre y extrasocial, la crítica. Temas cervantinos para nosotros ya muy familiares.

El pícaro es, pues, un objeto en manos de Cervantes, subordinado a su compleja visión del mundo. ¿Mas cómo pensar ni un momento que él pudiera instalarse en la pupila de uno de aquellos seres, dispuesto a suscribir sus pobres juicios y a plegarse al rastrero caminar de su espíritu? De ahí que halle infundada la suposición de que Cervantes pensase escribir una novela picaresca, y no la escribiera por estas o las otras razones.

Vicente Espinel puede descansar confiado en la sensibilidad de Marcos de Obregón, que se interesa por lo que tiene en su interior un culebrón a que dió muerte: «Halláronle dentro dos muy gentiles gazapos». Y con este motivo formula este hondo pensamiento: «Ordenación fué de Dios, para sujetar la soberbia del hombre y desjarretársela con la misma inmundicia y asquerosidad de la hez de la tierra, que aun muerta la vía y me daba horror» (1). Digno de este otro, esencialmente picaresco: «¿Qué mayor pobreza que andar bebiendo los vientos echando trazas, acortando la vida y apresurando la muerte, viviendo sin gusto con aquella insaciable hambre y perpetua sed de buscar hacienda y honra?» (2). La muerte iguala a todos, piensa el pícaro desde su ruindad, y ordena su vida al hilo de tan menguada doctrina. Y Marcos refiere la suya pausada y minuciosamente, sin selección y sin claroscuro: «Los gatos son de gran seguridad contra las sabandijas que se aparecen en las casas» (3). Cervantes, vigilante siempre en lo que atañe al estilo, hará decir a Cipión:

(1) Edic. Gili Gaya, Clás. Cast., I-236.

(2) Ibid., pág. 119. El misoginismo es típico: «Maldiga Dios sus determinaciones (de las mujeres), etc.» (Ibid., II, 29).

(3) Frente a esta ramplonería, el Buscón de Quevedo es admirable con su estilo ágil, nervioso y agrio; pero en el fondo nos da una visión plenamente picaresca de la vida: hambres, sarna, ruindad, escatología. En el prólogo a la edición publicada en la colección «Nelson» (1917) traté de analizar su rara originalidad.

«Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al Cielo nos conceda la habla siquiera por un año» (1). Y en todo el Coloquio, lo mismo que en Rinconete, el autor no nos abandona nunca en manos de ningún pícaro; Cipión y Berganza dominan los seres que tratan, moral y artísticamente. Si por su carácter autobiográfico la genial novelita recuerda la traza de la novela picaresca, la analogía no pasa de la superficie: «¿Qué te diría, Cipión hermano, de lo que vi en aquel matadero, y de las cosas exorbitantes que en él pasan? Ninguna cosa me admiraba más ni me parecía peor que el ver que estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca. «Berganza no se atreve a rescatar la carne que le roba una moza, «por no poner mi boca jifera y sucia en aquellas manos limpias y blancas. Hiciste bien, por ser prerrogativa de la hermosura que siempre se le tenga respeto» (2). A su hora, Berganza se erige en grave ministro de justicia y castiga al alguacil ladrón (3). Y basta, para que se note la esencial diferencia entre el Coloquio y la novela picaresca, tanto estética como ideológicamente.

Observaciones parecidas podrían hacerse sobre otros aspectos de lo picaresco en Cervantes. El casamiento engañoso es, sin duda, un episodio de picardía; pero téngase en cuenta que se nos presenta la acción como ya sucedida, que la técnica punitiva del autor ha marcado su huella en el Alférez Campuzano, que éste confiesa que «el gusto... me había echado grillos al entendimiento», y que el amigo interlocutor domina la acción al exclamar: «De esa manera, entre vuesa merced y a Sra Da. Estefanía, pata es la traviesa». El héroe picaresco no puede abandonar su mezquina psicología; el alférez Campusano, ofuscado un momento, vuelve al plano de la dignidad y nos refiere

(1) Edic. cit., pág. 218.

(2) Ibid., pág. 220.

(3) Ibid., pág. 277.

el elevado coloquio de Cipión y Berganza, que no habría podido ocupar la retentiva de ningún Guzmán de Alfarache. No menos característico es el final de Rinconete; los dos mozalbetes han diableado un poco, nos han puesto en contacto con aquel absurdo mundo de Monipodio, pero «era Rinconete, aunque muchacho de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural...; propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen en aquella vida tan perdida».

Rasgos sueltos de apicaramiento que acá y allá se encuentran cabrían dentro de explicaciones semejantes: surgen como contraste, como detalle que da variedad a la acción (1). En cuanto a Vidriera, su crítica moralizadora, irónica y clarividente en nada iguala las sombrías y amargas diatribas que contra el universo mundo lanzan los típicos héroes de la novela picaresca.

En conclusión: presentar pícaros o rozar motivos picarescos es cosa que nada tiene que ver con escribir una novela picaresca, entendida ésta en la forma antes dicha. Como vimos al hablar de la orientación literaria de nuestro egregio autor, su arte profundo le llevaba a tocar necesariamente temas ideales junto a otros sensibles, materiales. Lo típico de su genio consistía en no afincarse dogmáticamente en ninguna de esas posiciones. Y de querer instalarse en alguno de esos mundos exclusivos, siempre habría elegido ambientes como el de la Galatea o Persiles. El espíritu inquieto y ascendente de Cervantes no hubiera podido reposar en la visión que un mozo de muchos años proyectaba sobre la vida. Un pícaro, ser andariego y a su hora divertido, era un tema para ser tratado como a Cervantes conviniera, bajo luz humorística o moralizadora, o sencillamente tomando como espectáculo su activa exterioridad, con gran cuidado de que nunca hable en serio y por su cuenta. Lo que el pícaro piense no interesa a Cervantes.

(1) Una mujer, en La señora Cornelia, desconfía del honor de los caballeros: «no es todo oro lo que en ellos reluce», etc. (Rivad., I, 217 b).