

El Renacimiento en España²²

Julio Herrera y Reissig

El divino Renacimiento golpeó tras largos siglos de tiniebla adusta en las puertas conventuales de la Italia mística. Una célebre mañana Florencia despertó luciendo el peplo talar de pliegues armoniosos y la diadema de arrayanes de Minerva. La casta virgen de Nazareth trocóse de repente en la Venus de Médicis y a los gemidos arrobadores del órgano sucedió como un sonar de trompetas olímpicas que parecía entremezclado al trueno de

22. En la Biblioteca Nacional de Uruguay se conservan, en el archivo de Julio Herrera y Reissig, dos ejemplares sin fecha de *El Renacimiento en España*. El primero de los dos documentos es un borrador que consta de diecinueve folios y en el que todavía no aparece el título, que será el definitivo, del texto; el segundo, de acuerdo con el catálogo del archivo, es el original manuscrito definitivo y cuenta con nueve folios totales. A pesar de los materiales mencionados, la génesis de este texto herreriano parece lejos de poder ser establecida de una vez por todas. En 1919, *El Renacimiento en España* es publicado, por primera y única vez en la larga historia editorial de la obra herreriana, por la imprenta Fonseca y Moratorio de Montevideo. La versión impresa del texto, sin embargo, se aleja decididamente de la versión fijada en los nueve folios del manuscrito original, a menudo añadiendo enteras secciones ausentes de este último. Si los diecinueve folios del primer borrador deben considerarse como apuntes preliminares, precedentes a una verdadera redacción del texto, es en las nueve páginas del original manuscrito custodiado en el archivo del autor donde el proyecto de *El Renacimiento en España* adquiere una forma organizada, poniendo en limpio los conceptos solo esbozados en el primer manuscrito. Optamos aquí por la sola transcripción del texto tal cual fue impreso en 1919. A pesar de ser una versión póstuma y de no disponer de su respectivo manuscrito completo, esta debe considerarse como la redacción definitiva del texto. A confirmación de su veracidad es necesario mencionar la presencia, en el archivo herreriano, de un folio manuscrito suelto perteneciente a esta última redacción y que reproducimos en la página precedente. La diferencia en la extensión entre lo que se clasifica como original manuscrito y la versión impresa se motiva en la naturaleza misma de este escrito herreriano. Si en el primero se fija la estructura conceptual del texto, su carácter historiográfico debe haber inducido a Herrera y Reissig a buscar la mayor exhaustividad que fuera posible en la exposición del asunto. Esto llevó a la incorporación de secciones enteras, antes ausentes, añadiendo toda una variedad de casos de estudio y ejemplos. Como nuestra intención básica es la de restituir a los lectores un texto de otra manera ya casi imposible de leer, creemos oportuno, entonces, volver a proponer la edición de 1919, confiando su veracidad en base al único folio a nuestra disposición. Incluimos también dos facsímiles del original manuscrito así como dos folios de la versión precedente, para dejar constancia de la evolución del texto y del trabajo minucioso que Herrera y Reissig le dedicó, como muestra de una atención seguramente no secundaria con respecto a sus demás obras consideradas principales. Corregimos las muchísimas erratas de la edición príncipe atendiendo al sentido y actualizando la lengua de Herrera y Reissig según las normas de la Real Academia Española. Conservamos las grafías de los antropónimos, aunque muchas veces incorrectas, tal cual estos aparecen en la edición príncipe. Esta misma edición va encabezada por un sumario, ausente en todos los manuscritos, que reproducimos a continuación: “Exégesis del clasicismo – El despertar en Italia – Albores preclásicos – El neopaganismo – Literatura portentosa en España – Cultivo de todos los géneros – Cien poetas y cien prosistas – Superioridad sobre Italia y Francia – El teatro en el siglo XVI – La institutriz del mundo – Cervantes, Lope de Vega y Calderón más grandes que Dante, Shakespeare y Corneille – Decadencia final y monstruosidades del genio”.

Savonarola. En el Arno amanecieron cabelleras doradas de ninfas y colas de nácar de sirenas, como un triunfo de abanicos en una tela galante. El campanario de Giotto erectó su túrgida armonía en honor del Sol helénico que aparecía y el Domo femenino tuvo palpitaciones de hetaira en primavera, ante el gallardo Apolo latino de un nuevo arte que señoreaba en el imperio de Médicis, sobre escombros de güelfos simbólicos, de un pretérito sombrío –y coronaron las torres y los bastiones de los viejos castillos de duendes y de tiranos feudales–, los héroes de Donatello, las alegorías de Ghiberti y los mármoles alucinantes de Brunelleschi. Sylvano cantó sus nostalgias de voluptuosidad. Filomela dio en perlar añejas melancolías. Las musas rejuvenecidas coronaron a Petrarca de sonetos, sazoados en los paraísos de Angélico, y en los parques azules del Ticiano –y entre los efebos y las Afroditas de Leonardo de Vinci, arqueaban su talle las vírgenes aéreas de Botticelli y de Giordano, Júpiter arrugó implacable la frente del rojo Alighieri, sulfurándola de rayos, mientras los sátiros y los faunos alegres de Bocaccio triscaban concupiscentes en el terciopelo de la pradera, oliendo el rastro almizcoso de las ninfas en fuga.

Los neo-griegos y latinos de la Italia rediviva recogieron en ánforas etruscas los rocíos y las mieles inmortales del Helicón y del Lacio, albergándola, luego, en nuevas ánforas caprichosas de lenguaje y en cálices opulentos de gracia y armonía. El vino viejo, el néctar intacto de los pontífices de la literatura de los siglos, fue vaciado en odres nuevos de sintaxis, de modalidades y de ritmos, adaptados lógicamente a la lengua, al genio de la raza, y al gusto contemporáneo de la sociedad. La forma se enriqueció, desde luego, y se diversificó de mil maneras, creciendo en matices, en maleabilidad, en soltura, y aterciopelándose con el abono de las voces bárbaras y exóticas de mejor sonido, tanto como con el nacimiento de compuestos simplificados y neologismos, que determinan por aquella época su primera evolución y un cultivo académico y ordenado de su cultura constante. La rima ya conocida pero aún no cultivada agregó una sonoridad más precisa y más condensada y un poderoso estimulante –lo que podría llamarse la melodía del verbo poético– a la pauta armoniosa de los latinos y a su severa geometrización, abriendo nuevos horizontes de sugerimiento²³ mental y de música imitativa, de potencia evocatoria, y de amplitud métrica, de contrapunto ideológico y graduación del colorido. Podría decirse que señaló una etapa de renacimiento y de fuerza intelectual y artística, a la poética, la que sirviéndose de esa

23. La palabra *sugerimiento* en vez de *sugerencia*, que es la forma correcta atestada por la Real Academia Española, aparece minoritariamente en otros textos. De acuerdo a las bases de datos CORDE y CREA, el lema *sugerimiento* aparece once veces en la novela *Eusebio* de Pedro Montegón (1786-1788), una sola vez ambos en el *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (1965) de Eugenio Asensio Barbarín y en la novela *Una piñata llena de memoria* (1984) del mexicano Daniel Leyva [N. d. E.].

creación de la decadencia romana, no sospechada por los antiguos, entró en su Nuevo Testamento, no menos glorioso que su antecesor.

Siguiendo el ejemplo de Italia (la primera nación que volvió hacia Grecia, aunque en el siglo XVI reinase en España, más que en ninguna otra, la afición a la literatura clásica y el cultivo de las lenguas muertas) fue España quien despertó celosa del laurel sagrado, a las emulaciones del torneo, ciñéndose la corona del sublime Renacer Pagano, aspirando al dominio material e intelectual del Mundo, oyendo de un lado las trompetas bélicas de los escuadrones de Alejandro y del otro los coros divinos de Grecia y Roma, en aquel su famoso Siglo de Oro, en que cien capitanes y cien poetas abrieron a su gloria insaciable todas las fronteras de la tierra y del cielo –divina edad en que su Capitolio era de la altura de su Olimpo y en que se contemplaban, frente a frente, hermanas en la Inmortalidad, su Historia y su Antología!

Grecia despertó a su vez a orillas del Genil risueño, y las graciosas vegas andaluzas se poblaron de amorcillos y de centauros – y en sus rosas de fuego, hermanas de las de Citeres, y en sus panales, dulces como los de Himeto, libaron las abejas de Eurípides y de Anacreonte, e hincaron su aguijón amargo los de Anaxágoras y Juvenal. En sus bosques góticos, resonó una tarde, la plácida cornamusa de Garcilaso, que recordó la flauta de Virgilio, aparejada a la de Balbuena, sencilla como la zampoña del gran Theócrito y el caramillo de Mosco. Cien poetas de numen soberbio y cien prosistas elegantes emulaban en su Acrópolis que se hinchaba de luz nueva y de oxígeno inmortal. España se volvía gloriosamente hacia la Madre de la Poesía, pasando por Roma, su hija predilecta y tomando incidentalmente de Italia su primer impulso avasallador y acaso un poco de la melodía y de la retórica de sus poetas y prosadores más eximios, desde Petrarca a Machiavelo y desde Bocaccio a Alfieri. Durante el siglo XIII, en el reinado de Alfonso el Sabio, ya la literatura dramática comenzó a latir en la poética Sevilla, en consorcio con los cultísimos Moros, bajo la protección del Monarca erudito, el Augusto español, que tanto bien hizo a las letras. De aquellos tiempos nos han quedado –en *Historia literaria de los trovadores* por Millot se afirma– reliquias en verso de ensayos para el teatro, declamados en las grandes fiestas y banquetes, por juglares, copleros y cantores, y que constituían ya una profesión que mereció las distinciones del gran Rey.

El español bizarro, pero algo tosco, opulento, pero, sin unidad, con multitud de vocablos heterogéneos de las distintas lenguas matrices de que se origina, necesitaba ser limado y libre de sus durezas y ásperos desentonos, podía emplearse en la literatura poética como el más rico y regular de los lenguajes europeos.

Comprendiéndolo así, la tarea de los primeros rimadores de fama, del siglo XV, fue educarlo, aterciopelarlo, bruñirlo, seleccionarlo, afinarlo, pues si su estructura férrea y sonante como armadura de combate, masculina, nerviosa, estrepitosa, falta de educación fonética, recargada de agudos ásperos y de consonantes viriles, podía adaptarse perfectamente y con ventaja sobre sus congéneres, a la sublime oda pindárica, a la ardorosa Canción y aun al Poema Didáctico ciñéndose a la naturaleza arquitectural de estas composiciones – no así podía prestarse, como sus rivales, el melodioso italiano de la esfumatura y de la *messa voce* y el francés de la *nuance* y del atonismo, al cultivo de la elegía, del idilio, del soneto, del poema amoroso, del epigrama, del madrigal y otras formas rítmicas que requieren mayor divisibilidad en el sonido, más sutileza y maleabilidad en la inteligencia del vocablo, el hojaldre casi aéreo de la expresión, lo que llama Remy de Gourmont el encaje de la vocal, que se traduce por una potencia de plasticidad casi inmaterial del contenido en que repercutan blandamente y distintamente todas las vibraciones de la lengua, haciéndose expresivas.

Era preciso para tal fin, aflojar los tendones y las coyunturas, y por decir así los resortes chirriantes del léxico aún bárbaro en que se moldeaban géneros aristocráticos; dar agilidad de mónade²⁴ a la lengua, molecularizarla, apagar los tonos violentos, prismatizarlos, combinarlos, hasta formar la rosa de los colores, alivianar la cadencia, sugerir la armonía, más bien que expresarla, y dar al ritmo cien direcciones geométricas y cien flexibilidades lógicas, para obtener de ese modo la pauta perfecta, toda la rosa de la música, todo el pentágrama de la imitación y consubstancialidad de la paleta con la idea, toda la gama crepuscular de los estados de conciencia y de las graduaciones sensoriales, y poder llegar hasta el gesto metafísico de las cosas y hasta el pensamiento recóndito del gran literario que es la Naturaleza.

Los poetas italianos del Renacimiento no tuvieron que luchar con tan arduos inconvenientes ni tampoco los de Francia, porque en la índole de sus lenguas sobrias y prosopopéicas, la una musical y la otra psicológica por excelencia, se encuentran o bien la melodía o bien el tono justo de la expresión. Toda su tarea se redujo a seleccionar y segregar, pues, lo restante lo tomaron de los maestros griegos y latinos. Los españoles, en cambio, lo reconstruyeron todo, puede afirmarse que fundieron inconscientemente una lengua rica, pero, así mismo, inadaptable para obras de repostería literaria –es decir para poses imitativas, sugerencias armónicas, puntilleos, ecos y esfumos que rezan con las más finas y especiosas exigencias del Arte, la

24. Herrera y Reissig usa, en vez de la forma castellana *mónada*, la terminación en *-e*, que es de proveniencia italiana o francesa. Probablemente Herrera emplea aquí la forma originaria del término tal cual fue introducida por Gottfried Wilhelm Leibniz en su *Monadologie* (1714) [N. d.E.].

moda en las épocas decadentes y corruptoras de la imaginación, épocas impresionistas como es sin duda la presente.

En cambio su opulencia constitutiva ha medrado sabiamente, bajo el tamiz académico, con la adopción de multitud de voces extranjeras y modismos familiares de diversos países, que hoy lucen incorporados a su clásica magnificencia y a su brioso armazón de caballería literaria.

Se puede asegurar que España apenas abrió sus puertas al Renacimiento, dejó muy atrás a Italia, Francia e Inglaterra a quienes sirvió de modelo no solo en la poesía sino en la Tragedia y en la Comedia, llenando los escenarios del mundo de fabulosas obras maestras. Los albores de este egregio renacer remontan al siglo XV. Cien poetas más tarde, ceñían el laurel imperecedero, dando a su patria renombre inmortal. Se comenzó –a lo que parece– cultivando diversos géneros a la vez, aunque el romance es propiamente el más antiguo y el más español de todos. Bosquejaremos un desfile glorioso de sus triunfos en las principales formas de composición, durante aquel gran Siglo y subsiguiente, comenzando por la Égloga y rematando en el Teatro con la Tragedia, hasta llegar a la Didáctica, el más árido de los géneros literarios, que inmortalizó a Virgilio y en el que sobresalieron el inglés Pope y el francés Boileau.

Los italianos preludiaban triunfalmente, al son de la bucolíasta syringa pagana, el ingenuo triunfo del predio lírico, y la Égloga sonreía con sus dientes de leche y sus rubores de manzana, entre la dulce paz de los bosques Alpinos y de las florestas del Piamonte.

Garcilaso, el divino poeta, el virgílida suave, tierno, inclinado a la melancolía y dulcísimo en la forma, dejó muy atrás a todos los de su tiempo, y Balbuena, fácil, rico y fluido aunque desaliñado –descendiente de Mosco–, llenaron el mundo con sus endecasílabos agrestes, oliendo a trébol y a tomillo.

Elisa, Filis y Galatea son nombres que no morirán nunca en la literatura de las épocas y que leemos siempre entre suspiros, embriagados de su inocente voluptuosidad.

En el idilio aunque no tanto como en la Égloga, el Parnaso Español resplandeció, rivalizando con Italia y Francia. Herrera y Espinosa, discípulos de Bión, lo cultivaron con gran éxito y su frescura es tal que aún palpitan llenos de primavera, en sus ágiles hormas, con sus Náyades y amorcillos, triscando entre los hinojos. Así mismo Fray Luis de León en sus elucubraciones pastorales, recuerda a Horacio aunque propiamente no se dedicó a los géneros menores, sino a la Oda. En la Elegía, el mismo Herrera, con el acento de Tíbulo, solloza gravemente, y es delicado, fluido y fácil, aunque adolezca a menudo de afectación y desaliño impropio de un gran poeta. También Rioja y Francisco de la Torre fueron grandes elegíacos, sobre todo

el segundo, que sirviéndose de una simple sierva o de un pájaro, inspirase altamente hasta romper en el sollozo inmortal de Tíbulo y conmover los corazones.

En la Oda Pindárica de que es maestro sumo el gran heleno cuyo más alto émulo es Horacio, según Argensola sobresalieron Fernando de Herrera, llamado el divino, por su luminosa sublimidad. La canción a Don Juan de Austria muestra a qué altura rayaba su ardiente imaginación y su ánimo genial. Vehemente, fantástico, desordenado, orquestal, olímpico, posee todas las dotes, todos los instrumentos de la Oda, y siguiendo las huellas de Píndaro, casi le iguala en ciertos pasajes de su canto famoso.

Sus heptasílabos fulguran como rayos de Jove en el Olimpo y estremecen como rugidos de Titanes en el Infierno y tempestades de Furias. Ninguna nación, incluso Italia, tuvo un poeta lírico de igual mérito y aún hoy día hay que remontarse a Hugo, profeta más bien que poeta, para encontrarle rival.

Por lo demás, ni Horacio se acerca tanto a Píndaro, y los Argensola quedan muy atrás del divino poeta en ímpetu y fantasía.

El que más se acerca a Herrera, es Fray Luis de León en su *Oda a la profecía del Tajo*, imitando a Horacio. Luego Rioja en las *Odas Morales*, Villegas en las *Anacreónticas*, al declinar la época floreciente, imitador de los Argensola, y Cristóbal de Castillejo sobresalieron en el cultivo de este difícilísimo género de composición que dio a España alto renombre en el mundo de las letras.

En la grácil y vivaz letrilla, gorrión travieso de la poesía, los poetas hispanos se distinguieron aún más que en otros géneros popularizándola en cierto modo. Y es porque el ingenio español de los siglos XV y XVI es realmente inagotable.

Quién no recuerda aquella graciosísima de Don Juan de Encina:

¡Ay triste! que vengo
Vencido de amor
Margüera pastor.
Más sano me fuera
No ir al mercado,
Que no que viniera
Tan aquerenciado:
Que vengo cuitado
Vencido de amor
Margüera pastor.
etc., etc.,

Rival de Encina es Diego Hurtado de Mendoza con sus *Cantarillos* y *Villancicos*, mariposas rítmicas de un donaire encantador nacidas para vivir una hora, embriagarse y morir. Aún en el siglo XVII, o sea el siglo crepuscular de la Antología hispana, Villegas y Góngora supieron acomodar sus levísimos ingenios, llenos de ligereza y flexibilidad, a la dulce y aérea letrilla. El primero en sus cantilenas, es modelo de pintura-relámpago, y Góngora, el monstruo de la imaginación desordenada, ofrece, no obstante, en sus romances, cantos y letrillas, deliciosas obras maestras por su garbo y volatilidad, pues no parece sino que se escapan de la mano, como pececillos de ópalo o lucérnulas transparentes. Cadalso, sencillo en extremo, Iglesias, malicioso y fácil, y Quevedo, satírico y mordaz por excelencia, en quien el chiste retozón y la agudeza bocacciana, brotan a chorros, han legado multitudes de espumantes letrillas en las cuales no se sabe qué admirar más, si la verdad del asunto o la fluidez de la versificación.

Si pasamos al Romance que es indiscutiblemente la poesía nacional de España, y por decir así, la popular, ningún país en el mundo ha aventajado la gloriosa península, que no ha tomado de nadie, ni aun de los orientales como se dice, los asuntos, imágenes, sustancia, rimas, ni cadencia, y por consiguiente, dicho género, resulta original, fruto del alma castellana que le dio vida a millares y le infundió su propio aliento idiosincrásico.

Italia, en los versos sueltos, imitó a los heroicos latinos, dándoles mucha más gracia y sonoridad. Los españoles adoptaron por instinto el asonante, invención ingeniosísima y armoniosa de aquella época. Por consiguiente, su mérito es con mucho superior al de sus vecinos.

Son infinitas las colecciones de Romances (de varias clases: históricos, moriscos, pastoriles, jocosos, etc.) publicados hasta la fecha de estas sencillas, gráciles, flexibles y sonoras formas poéticas, en que se cantan diversos asuntos, con un sabor siempre intenso, siendo así que constituyen la verdadera lírica española y de que se ha servido la tradición para conservar la memoria de los actos heroicos, desde los tiempos del Cid. En la época del galanteo y la voluptuosidad, cuando la corte de Felipe III centelleaba en lujo y en placeres, como más tarde en Francia, la de Luis XIV, los romances moriscos, llenos de frescura y cortesanía, perfumaron al ambiente aristocrático del reino.

Más tarde los pastoriles, suaves y agrestes, y por último los burlescos de Quevedo y Góngora, en que ambos poetas ilustres rivalizaban en chiste y destreza, sin olvidar la variedad de los asuntos y la sencillez de las expresiones.

Si pasamos a la enérgica Canción, poesía por su propia índole destinada a la música y que debe entrañar entusiasmo, fuego, viveza y ardiente colorido, España tiene en Garcilaso un primoroso maestro que describe dulcemente,

cual ningún otro en su época, las escenas pastoriles y de amor ingenuo, así como las luchas psicológicas de un pastor desconocido en presencia de su Galatea. Gil Polo, suave y apasionado, iguala en claridad, aunque no en fluidez y donosura, al gran bucólico Garcilaso. Algunas de sus canciones pastoriles son inmortales por la verdad y por la sencillez de que rebozan, como aquella en que un pastor desgraciado se lamenta de su destino.

En cuanto al Epigrama ingenioso y breve, en que los griegos engarzaron tan sublimes cosas, y Roma sus agudezas inmortales, España puede estar orgullosa de su ingenio inagotable, propio para este género delgadamente sintético, en el que sobresalieron muy mucho Baltasar de Alcázar y Salvador Polo de Medina, entre los antiguos.

Modernamente, en el siglo XVII, Juan de Iriarte y el segundo José Iglesias han compuesto infinidad de epigramas sutiles, aunque a decir verdad, qué gran poeta español no ha escrito alguno sobresaliente. Así Lope de Vega Argensola, Cadalso, León de Arrojál, don Pablo Jérica y muchos otros lucen a menudo en sus obras escogidos epigramas de diversa índole.

En el conciso, delicado e ingenioso Madrigal (tan propicio a los franceses y a su naturaleza retozona) composición aparentemente fácil, pero dificultosa en realidad, para no caer en el ridículo o la falta de interés – España tiene un príncipe y es Gutierre de Cetina, el más exquisito, profundo y sutil de los madrigalistas, de su época. También Luis Martín alcanzó a gran altura, siendo así que muchos le comparan al primero, por su gracia y la fluidez de su versificación.

El hermético, el filósofo, el sustancial, el severo, *inesuteentable*²⁵ soneto, “templo de catorce columnas”, que Boileau juzga valer tanto como un largo poema, y del cual se dijo que el caprichoso Apolo lo inventara para tortura de los malos poetas, tiene en el Marqués de Santillana su primer cultor, a mediados del siglo XV. En el siguiente, Torres Naharro les compuso en italiano, no se sabe si por hallar dificultades o por no encontrarse de moda tan rígida composición entre los españoles.

Cristóbal de Castillejo, luego, y por fin todo el Parnaso se entregó con entusiasmo, aunque no siempre con éxito, al cultivo del itálico soneto, una vez conocido Petrarca, el príncipe florentino de este género encantador y extendido el uso del endecasílabo con las combinaciones usadas por los poetas de Italia, a quienes desgraciadamente los vates españoles imitaron mucho, a fines del gran siglo, hasta la decadencia culterana, por la que se

25. Es muy difícil interpretar este vocablo. Inferimos, en particular por la cursiva con que aparece en la edición príncipe, que pueda tratarse de la castellanización del adjetivo francés *insoutenable*, que tiene los sentidos de *injustificable* e *intolerable*. De ser este el caso, el adjetivo tendría aquí el significado, un tanto libre, de *incomprensible*, *oscuro*, con referencia a la dificultad intrínseca del soneto. Dicho significado quedaría confirmado también por la redundancia de los primeros dos adjetivos que Herrera y Reissig enumera en esta frase, *hermético* y *filósofo* [N. d E.].

explica sus defectos de estructura y hasta de su falta de originalidad. Garcilaso, Leonardo de Argensola, con su célebre soneto a Doña Elvira, Lope de Vega que les hacía a ciento, Bartolomé de Argensola, Hurtado de Mendoza, Moreto, Juan de Arguijo y el mismo Cervantes, no han escapado a la regla general y pecan a menudo, tratándose del Soneto.

Todos estos poetas, sin embargo, tienen algunos inmortales y perfectos, tanto por el fondo como por la estructura, ya graves, ya jocosos, ya delicados, ya amorosos y en que celebran los más diversos asuntos.

En la modesta y candorosa Fábula, de que La Fontaine fue y será el gran maestro de todos los tiempos, España ocupa un lugar prominente. Sabido es que este sencillo género nació en Oriente pasando a Grecia, donde el gran Esopo la cultivó con verdadero genio, lleno de sencillez y de sinceridad. Luego Fedro, muy elegante y atildado entre los latinos, tan correcto como gracioso, sobresalió por el colorido y la destreza.

Italia tuvo sus grandes fabulistas durante el Renacimiento y el Parnaso español, mucho antes, hacia la mitad del siglo decimocuarto, puede enorgullecerse del Arcipreste de Hita, notable cultor del Apólogo, moralista, autor de cuentos, quien imitó a los griegos y latinos, aventajándoles en fecundidad, sobresaliendo siempre por la verdad y sencillez a que trascienden sus toscas versificaciones, llenas de un sabor nativo.

La Fábula, no obstante, quedó estancada en los grandes siglos posteriores de la literatura, y ni Argensola, correcto y puro, pero que peca de sabihondo, pasó de una modesta medianía, debido más que a ninguna otra cosa, a su falta absoluta de naturalidad. Solo Samaniego, el gran Samaniego, simple y veraz por excelencia, cuerdo y sutil como ninguno, llamado el primer fabulista español, puede competir con los extranjeros y aún supera a los italianos, aunque inferior, y con mucho, a Fedro y La Fontaine. Por último, don Tomás de Iriarte, en sus *Fábulas Literarias*, es rico en inventiva y en originalidad así como diestro y vivaz en la versificación de sus diálogos, llenos de carácter y que trasudan su portentoso regocijo.

En la Sátira, de que el precoz Arcipreste de Hita es el Bautista genial y que reunía todas las condiciones de un agudo horaciano, desde la invención hasta el donaire, en medio de un lenguaje torpe y una versificación no trabajada, siendo además un gran psicólogo – sobresalieron Torres de Naharro, en el siglo decimosexto, y Cristóbal de Castillejo, el gran coplero castellanista, simple y veraz, enemigo de las mujeres, a quienes satirizó en sumo grado, y que atesoraba un vasto ingenio y una admirable donosura. Ambos hicieron esperar un ilustre florecimiento de la Sátira en España, pero por desgracia los mejores talentos no la cultivaron, y solo Luis Barahona de Soto, Lupercio y Gregorio Murillo lograron apenas pasar de la medianía. Últimamente, en época en que el gusto comenzó a estragarse, nacieron por

anomalía algunos excelentes satíricos, como Jauregui, Góngora, ambos Argensola y Quevedo, sobre todo estos tres últimos, muy puros y castizos. Los hermanos aragoneses, eruditos y de un gusto el más refinado, que son a no dudarlo de los más ilustres poetas del siglo XVI, recibieron de sus contemporáneos el nombre de Horacios españoles, lo que aparte la exageración de tan honroso apodo, nos da una idea de su atildamiento y de su gracia, como sobresalientes en alto grado.

Más cierto es reconocer un recargo de erudición y cierta fría pesadez en el numen de los Argensola de que no adolecía el poeta latino, tan retozón y festivo.

Entre los satíricos españoles, solo Quevedo, dotado de gran talento y erudición, gracia y soltura, ha sido comparado al gran Juvenal, por su ingenio, su enérgica jovialidad, su riqueza en el habla, su chispa inagotable y su facilidad en la versificación (aunque indecente y exagerado en la hipérbole) a quien imitó siempre y hasta aventajó, según opiniones, aun teniendo defectos que el impetuoso y ardiente latino no conoció jamás.

Por último, el Poema Didáctico, en el que Grecia fue institutriz, desde el mismo siglo de Homero, legando a la posteridad *Obras y Días* del gran Hesíodo, y más tarde Virgilio con sus *Geórgicas* inmortales – no hizo vibrar el ingenio de los grandes poetas españoles del Siglo de Oro, porque todo concurría a alejar de un fin útil de enseñanza, el numen de los ilustres cultores, ebrios de imaginación y ricos en inventiva, teniendo como tenían todos los demás géneros en que poder campear libérrimamente sin la rigidez conventual de la regla y supeditados por fuerza a la fría razón, enemiga de la fantasía. Solo a fines del siglo XIV, Juan de la Cueva dio al mundo su *Ejemplar Poético* que no obstante su alta mente adolece de graves errores y falta absoluta de mérito. Inferior a Boileau y a Pope, nuestro poeta, no ya decir al gran Horacio, prestó un señalado servicio a las letras de su patria con tan ilustre manual de sabios preceptos. Y por último, Argensola, que reunía excepcionales dotes para la Poesía Didáctica, en sus epístolas llenas de interés e inagotable erudición, Luzán, llamado el sensato, Nicolás Fernández de Moratín, con *Diana o su Arte*, Fray Diego González, fácil y ameno, imitador de Fray Luis de León, con quien se confunde a veces, Tomás de Iriarte y Antonio Rejón de Silva, hasta llegar al ilustre Meléndez, entre los modernos con su bellísima *Oda a las Artes*, que es una verdadera joya didáctica, digna émula de las de Boileau, por su estructura y por su variedad.

A pesar de todo, la literatura española es menos rica en este género, estrecho y árido, que en los restantes más propios para ejercitar su idiosincrasia y sus talentos flexibles y en los que tanto sobresalió, legando al mundo los más portentosos frutos del genio de una raza, congregados en

una sola y gloriosa centuria, que basta y sobra para ceñirla el laurel sacro de la inmortalidad en el coro de las grandes civilizaciones de la Historia.

La Tragedia no apareció antes del primer tercio del siglo XVI, con tres estrellas: Vasco Díaz Tanco de Fregenal, don Juan Boscán, y Fernando Pérez de Oliva. Pero las obras de los dos primeros se perdieron o no se imprimieron, aunque Signorelli, el crítico italiano, las pone sardónicamente en duda. Mejor suerte cupo a las de Oliva, quien cobró su afición al teatro en Roma, estando al servicio de León X en aquella esclarecida corte, más pagana que cristiana, a no dudarla. *La venganza de Agamenón*, *Hécuba* (traducción de Eurípides) y algunas otras inspiradas en los antiguos helenos, ponen de manifiesto su vasto ingenio, su buen gusto y su erudición inagotable. Siguiendo el ejemplo de este insigne humanista, traductor de obras maestras que indicasen el buen camino a los dramáticos de su tiempo – aparece Pedro Simón de Abril con la *Medea* de Eurípides, en pura dicción castellana que le valió grandes honores, contribuyendo a arraigar más el gusto en el pueblo por la literatura representada. A mediados del siglo XVI Juan de Malara de Sevilla compuso varias tragedias, con éxito creciente, siendo el primer trágico español que se divorciase de los antiguos alterando el uso de la representación, lo que le valió serias censuras, entre ellas las de su amigo y paisano, el eminente Juan de la Cueva. En 1577, poco después, bajo el pseudónimo de Antonio de Silva aparecieron dos tragedias cuyo autor se cree sea un monje muy erudito –Fray Jerónimo Bermúdez– gallego, las que por no haberse impreso ninguna hasta entonces, son consideradas como las más antiguas en verso castellano que hayan llegado a nosotros. Ambas son originales por el tema y modernas en su origen, por lo que inspiraron sumo interés. *Nise lastimosa* (que la disputan los portugueses a España, con el coetáneo Antonio Ferreira, que puso en verso el mismo asunto y por la misma época) está escrita en endecasílabos sueltos, y se juzga una obra maestra por la versificación y por la trama. Es la gran tragedia de Bermúdez que le dio renombre inmortal, pues *Nise laureada* es en todo un adefesio, absurdo y sin interés, una obra de colegial que se duda haya sido escrita por el autor de *Nise lastimosa*, de tal manera es afectada, insulsa y torpe.

Desde el año 1580, la tragedia española entró en una nueva era, cultivada por altos ingenios, habiendo ya en este tiempo tres escuelas dramáticas, aisladas entre sí por falta de comunicación: el teatro de Valencia, entre ellos, fecundo en excelentes autores, entre los que sobresalieron Cristóbal Virués, honrado por Lope de Vega y también por Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, quien lo coloca al lado de otros de mérito y ya célebres, también de Valencia: Guillén de Castro, Pedro de Aguilar y Rey de Artieda.

Virués es la primera celebridad que aparece por este tiempo y aunque cometió graves errores de procedimiento, justo es reconocerle sus poderosos

alcances y su destreza trágica indiscutible. Sus obras son: *Gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso* y *La infeliz Marcela*, con las que contribuyó poderosamente al progreso del teatro español.

Su contemporáneo y digno de ser su émulo Juan de la Cueva es otro ilustre trágico, pero adolece también de graves defectos, siendo el primero la desorganización de la obra, el haber roto con todas las reglas, secundando las monstruosas irregularidades de Virués y sus absurdas licencias.

Perteneciente a la escuela de Sevilla, rival de la de Valencia y autor de un libro de preceptos en verso, al modo de Horacio sobre el arte de componer, que le dio justo renombre, por ser el primero en su patria que se atreviera a tal aventura, sus errores fueron tenidos por certeras reglas, tal era su autoridad y tan pernicioso fue su mal ejemplo, aunque estaban compensados sus malos pasos, justo es decirlo, con su virtuosa excelcitud, que contribuyó a dar a Sevilla una fama imperecedera. Cueva, como Virués, y muchos otros, se inspiró en el teatro helénico, aunque es propio en la exposición y en la fuerza del desarrollo. Sus principales tragedias fueron: *Ajax Telamón*, *Virginia*, y *Apio Claudio*, *El Príncipe tirano*, y *Los siete infantes de Lara*.

Argensola (Lupercio) a los veinte años compuso tres tragedias: *Isabela*, *La Filis* y *Alejandra*, las cuales adolecen de graves defectos, saliéndose de las reglas desatinadamente pese a la opinión del mismo Cervantes que las elogia con entusiasmo en un pasaje de su *Don Quijote*, aludiendo a su cordura artística. Argensola, uno de los grandes españoles por su instrucción vastísima y su ingenio insondable, cometió esos errores debido a su precoz edad y a lo atrasado del teatro en época en que figurara, aunque ya muestre en ciertos pasajes de esas tragedias, relámpagos inusitados de genio y originalidad. Su dicción aún no bastante elevada para la tragedia, y artificiosa la forma poética y llano y jocoso el estilo a veces, Argensola demuestra no obstante, fluidez, vuelo, lirismo potente y osadía impetuosa, que recuerda a Alfieri, así como viveza en los diálogos y perfecto encadenamiento de acción en la mejor parte de su precoz literatura que ya deja ver una personalidad de primer rango en el torneo de su siglo.

Por aquel tiempo de 1585 a 1588 el gran Miguel de Cervantes (que como autor dramático y de poesías, lejos de ser celebrado, fue objeto de mil censuras, que la posteridad ha confirmado, por desgracia) dio su *Numancia drama en cuatro actos*, falto de nudo y de centro, extremadamente ilimitado, cuyo argumento, grandioso pero erizado de inconvenientes para la imprescindible unidad de la obra, fue causa de que el hombre extraordinario escollase en ese punto, a pesar de que la tragedia contiene pinturas culminantes, situaciones homéricas, cuadros vigorosos, honduras abismáticas, y detalles altamente conmovedores, llenos de verdad y belleza excepcionales, como dignos de tan gran cerebro. Dado el atraso absoluto en que se hallaba

el teatro en aquella época, son disculpables las aberraciones de Cervantes, y en cambio admiran su grandeza trágica, la originalidad en la exposición y la pedrería del lenguaje que señorea todos los defectos y hace olvidar el descoyuntamiento de la obra, que es su defecto capital.

Débase a Cervantes, según la crítica, la pompa y grandeza teatral propias de la augusta jerarquía de la Tragedia que Alfieri, Racine, Corneille y el mismo Voltaire imitaron en sus obras, haciendo figurar ejércitos y naciones, moviendo grandes masas y grandes luchas psicológicas colectivas, lo que da un aspecto magnífico a la representación, de poderosa sugestividad, pues, que se imita a los elementos, a los hombres, al universo, a la vida misma, en llameante alegoría, en fabulesca tramoya, que ya conocieron nuestros maestros, los griegos, alegóricos de la infancia del arte. Cervantes fue el primero que introdujo en España las apariciones de sombras y figuras representativas en concordancia de su fenomenal imaginación y su ardoroso temperamento, lo que dicho sea de paso, no está de acuerdo con el buen gusto moderno y la verosimilitud, reina filosófica de la escena. Pinciano, erótico español de aquella época, fustigaba ya la introducción de personas inanimadas en el teatro, tanto o mejor que los contemporáneos y sin infladas razones. Se juzga, a pesar de los defectos de Argensola y Cervantes, que las composiciones teatrales de ambos son de las más sobresalientes de aquel entonces o sea a fines del siglo XVI en que apareció un sol portentoso que iluminó toda la Europa con su copiosa claridad psíquica, eclipsando a sus ilustres precursores Virués, Cueva, Artieda, Argensola y Cervantes, que eran entonces los primeros luceros del mundo escénico.

Ese hombre de extraordinaria superioridad, robusto y complicado como una cordillera, vasto como una nebulosa, fecundo como el Nilo, estrepitoso como el Niágara, imaginativo como una mitología, es el inverosímil Lope de Vega, dueño de toda la gama poética, de toda la potencia creadora, de todos los orquestriones²⁶ del genio inventivo y de todas las aptitudes para ser el primero entre los primeros de Europa, como lo fue realmente, avasallando todos los teatros, sugestionando con su poder todas las inteligencias, edificando un teatro, el más vasto, que le pertenece y que nadie osará jamás disputarle.

Mas su genio era tan grande, que fueron así mismo grandes sus errores, que así en relación con la luz son las manchas del sol, y las monstruosidades de una montaña se hallan en relación con su tamaño.

26. El *orquestrión* era una máquina parecida al órgano muy en boga durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, proyectada para reproducir música de modo que sonara como una orquesta o una banda. Con el mismo nombre se designan el órgano diseñado en 1785 por Abt Vogler, un tipo particular de híbrido entre el pianoforte y el órgano inventado por Thomas Anton Kunz en 1791, y un instrumento musical mecánico proyectado por Kaufmann en 1851 y compuesto de timbales, cajas, platillos, panderetas y triángulos [N. d.E.J].

Lope, que dio vida al drama, fue el matador de la tragedia en su mejor edad, cuando mejor florecía, por lo que tanto como aplausos merece reconocimientos ese gran virtuoso, gran culpable, ídolo de su tiempo, dueño sin rival del escenario, Mesías de la literatura mundial, brujo de los espíritus, aclamado y adorado por pueblos y reyes, sultán absoluto de los destinos dramáticos, el más alto de los hombres de su tiempo, que fue Dios un minuto en la eternidad, para caer luego, bajo el ademán severo de la historia que no perdona vanidades ni flaquezas, pues él, el grande, el único, el afortunado, el oportuno, el dictador de conciencias, el más rico en genio, el más sabio, el más pintor, el más poeta, el más flexible, el más diestro y músico que pudo ser así mismo el más grande arquitecto de la historia, por unas cuantas monedas de aplauso vil, prefiriendo el plato de lentejas de un hartazgo de vanidad, la vana adulación del necio vulgo, al Solio olímpico en las regiones inmortales, arriba de Dante y arriba de Shakespeare!

Así se dio al desorden y a una fecundidad sin provecho, saliéndose de cauce, confundiendo en horrible caos todas las composiciones, echando por tierra todos los límites, burlándose de las reglas en su desprecio por todo lo antiguo, y entregándolo todo a capricho sin el más leve pudor de conciencia.

Apeteciendo el aplauso del público, se dio a lisonjear bajamente al público, satisfaciéndole con absurdos ratificados a cada nueva obra, burlándose de la unidad de tiempo, de la autonomía de la tragedia respecto de la comedia, de la historia y de la geografía, edificando sobre principios monstruosos contra la razón cientos y cientos de sainetes sin méritos y de tragedias solo medianas, cuando poseyendo tan enormes talentos, pudo habernos legado *chef d'œuvres* monumentales, como los de Shakespeare e infinitamente más variados.

Así, siéndole indiferente, una vez mezclados los dos géneros, darles uno u otro nombre entre tantos centenares de obras como compusiera, solamente a seis llamólas tragedias, sin que estas mismas se distingan mucho de las restantes, que bien podrían llamarse dramas.

Aunque malas, esas seis obras muestran a cada paso su inmenso genio y su destreza para el verso, evidenciándonos de lo que hubiere sido como dramático habiendo querido él mismo, con solo sujetarse al yugo de los preceptos, haciendo entrar sus dotes excepcionales por la puerta de la sana razón.

Así *El Duque de Vizco*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El castigo sin venganza*, *La inocente sangre*, adolecen de gravísimas faltas, siendo así que el mismo Lope, reconociendo la orgía de su arte, apellidó tragicomedias a muchas de sus obras, nombre con que Plauto designó a su *Amphitryon ecuménico* y que en España ya se había dado a la famosa *Celestina*.

El ejemplo de Lope corrompió el teatro, arrastrando tras de sí a todos los productores de nuevo cuño –tal era la autoridad de ese coloso abortado, que dio nombre a su época, y sirvió de guía, aún después de su muerte, y de que otros ingenios más cuerdos le eclipsaran justamente hacia los tiempos de Felipe III y de su hijo, cuando la dramática española se elevó a la más alta cima de la gloria, rebozando gran número de obras maestras que inundaron todos los teatros de la Europa.

Pero así mismo fueron escasas las tragedias y se hallan como perdidas en un campo vastísimo verbi y gracia: la *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro, el *Hipólito* de Villegas, el *Pompeyo*, de Mesa, el *Hércules furente* y *Oceo*, de López de Zárate y otras obras de Trigueros, Enciso y Montalván. En estas creaciones se encuentran mezclados errores con bellezas, aunque justo es decirlo, son felices en los argumentos, mereciendo ser imitados por los autores extranjeros que se aprovechaban ya de la riqueza de la dramática española.

Así Corneille, más tarde, se aprovechó de la inventiva de Diamante y Guillén de Castro, siendo Francia la nación que sacó más provecho de las obras dramáticas de España en el famoso siglo, como no lo niegan sus más excelsos críticos, hasta Voltaire.

Calderón con *Comedias heroicas*, *El mayor monstruo*, *los celos* y *Tetrarca de Jerusalén* suministró el fondo de la *Mariane* de Tristán y posteriormente de la de Voltaire, Rotrou imitó a Rojas y Corneille a Calderón en *Esta vida todo es verdad y mentira*.

Así como dice Schlegel en su *Curso de literatura dramática*, los franceses imitaron a los españoles, tomando de ellos sus invenciones más ingeniosas. Puede decirse que Lope, Castro y Calderón formaron discípulos en la que fue después la primera nación dramática del mundo, en tiempo de Luis XIV. Esto no lo consiguieron los italianos Dante, Ariosto ni Tasso.

Es que España fue inmensa: Astro de un siglo inmenso, Pirámide de la Historia – y las grandezas para ser grandezas deben tener deformidades. El genio es desorden, como el océano es monstruo. El sol tiene manchas y la montaña jorobas. Solo las estatuas son perfectas y apacibles las medianías. Lope de Vega y Calderón son las deformidades-montaña de su nación-fantasma que dio gloria a un siglo también fantasma. Y España fue un monte coloso de la eterna Cordillera eterna que nace en Grecia, pasa por Roma y va a morir en la Torre Eiffel!